فلسفة الموت والميلاد
دراسة في شعر السياب

عبد الرحمن عبد السلام محمود

فلسفة الموت والميلاد
دراسة في شعر السياب

عبد الرحمن عبد السلام محمود

811.0092
ر ح ف ل
عبد الرحمن عبد السلام محمود.
فلسفة الموت والميلاد: دراسة في شعر السياب/ تأليف عبد الرحمن عبد السلام محمود. - أبوظبي: المجمع الثقافي، 2003.
406ص.
تدمك: 9948-01-038-8
ببليوجرافية: ص 325 - 331.
١- بدر شاكر السياب، 1926-1964.
٢- الشعر المرسل - العراق- تاريخ ونقد.
أ- العنوان.

أبوظبي - الإمارات العربية المتحدة
ص.ب:2380 - هاتف 6215300
Email:nlibrary@ns1.cultural.org.ae
http:www.cultural.org.ae

فلسفة الموت والميلاد

الإهداء:

إلى تلك التي ذابت ذرّات جسدها الطاهر بين ثنايا الرمل، مجسِّدة مثالية العطاء والتضحية حتى الرمق الأخير...

أمي... حباً ووفاء

عبد الرحمن

هذا الكتاب

لم يعش شاكر السيّاب طويلاً، و لم ينتج من الشعر مقداراً وافراً، ولكنه أصبح ظاهرة إبداعية تعاورتها أقلام النقّاد والدارسين، رغبةً في فك مغاليقها على الرغم من بساطتها الفنية ولجوئها إلى المباشرة أحياناً. ومَنْ يتصفّح الكتب التي أُلِّفتُ عن شعر السيّاب، وهي نحوٌ من خمسة عشر كتاباً، أو يقرأ عنوانات الدراسات التي كُتبتْ عنه، وهي كثيرة متناثرة في الدوريات العربية، تستوقفه رغبة بعض الدارسين في المطابقة بين حياة السيّاب وشعره، وكأنّ حياته انعكست انعكاساً مباشراً في شعره، أو كأنّ شعره بجرّد سيرة ذاتية له. ومن ثَمّ يندر أن يقرأ أحد دراسة عن السيّاب دون أن يلاحظ انصرافها كلّيّاً أو جزئيّاً إلى إحساسه بالغربة في بغداد بعد مغادرته جيكور، وإلى تضخُّم صورة المرأة لديه نتيجة فقدانه أمه وجدّته. ولعل هذا ما شجّع بعضاً آخر من الدارسين على تحليل شعر السيّاب انطلاقاً من مدرسة التحليل النفسي، وجرياً وراء عقدة النقص دون غيرها. و لم يكن كتاب الأستاذ الدكتور عبد الرحمن عبدالسلام محمود الذي نمهّد له بهذه الأسطر بعيداً عن المطابقة وملاحقة أثر المرأة في شعر السيّاب، ولكنه نحا في تفسير هذين الأمرين منحى آخر استند فيه إلى قطبي الموت والميلاد، وهما على نحو من الأنحاء ثنائية ضدّية من تلك الثنائيات البنيوية التي فُسِّر شعر السيّاب استناداً إليها مرّات عدّة. وقد سعى الأستاذ الدكتور عبد الرحمن، مؤلّف هذا الكتاب، إلى تقديم تفسيره الخاص لهذه الثنائية، بحيث عدّها فلسفة أصيلة في شعر السيّاب، قادرة على أن تُحرِّر الدارس من إسار المطابقة بين شعر الشاعر وحياته وإن لم تُنكرها، وقادرة أيضاً على

أن تزجه في المضامين السياسية وإن لم يدّعِ صاحبها القدرة على الإحاطة بها.

ولم يكن هناك بدٌّ من أن تتوالى فصول هذا الكتاب وهي تلاحق المرأة والاغتراب والموت، وأن تقف بعد عند انعكاسها لغوياً في المفردات والتراكيب والصور الشعرية، ذلك لأن مؤلّف هذا الكتاب معجبٌ بالظاهرة السيّابيّة، ساعٍ إلى تعليل إعجابه بوساطة التحليل النقدي الذي يجمع الإشارات والدلالات والظواهر الفنية في بوتقة واحدة، هي الموت والميلاد. وسواء أكانت قراءة الأستاذ الدكتور عبد الرحمن وتحليلاته دقيقة شاملة معلّلة أم لم تكن، فإنّ هناك قدّراً من الإعجاب لا يكاد يفارق القارىء طوال قراءته هذا الكتاب. ومسوّغ هذا الإعجاب كامن في قدرة المؤلّف على تقريب الظاهرة السيّابيّة من الأفهام، وتقديم جوانبها الفنية بأسلوب نقدي لا تُعْوِزه المصطلحات، ولا يأسره الإعجاب بالمضامين، ولا تُبعده الأفكار المسبقة عن التحليل الفني الجمالي.

وإذا لم يكن من اللائق نقد كتاب في أثناء التقديم له، فإنّ من المفيد، بل الواجب، أن يشير المرء إلى ضرورة الحوار مع الدراسات السيّابية السابقة، تلك الدراسات التي تنوّعت أساليب مقاربتها شعر الشاعر، مضموناً وشكلاً، بنيةً وصورةً والهدف من هذا الحوار منهجي معروف، هو الابتعاد عن التحليلات المكرورة، والمطابقات الفجّة، والاستنتاجات الشائعة... وقد تخدمنا محاورة هذه الدراسات في القبض على الجوانب التي تحتاج إلى تأنٍ في أثناء دراسة شعر السيّاب، أو تلك التي تحتاج إلى تفسيرات مغايرة، كما

هي حال الاغتراب الذي فُسّر بانتقال السيّاب من قريته جيكور إلى العاصمة بغداد عام 1943، دون أن يتساءل كثير من الدارسين عمّا إذا كانت بغداد آنذاك مدينة تدعو إلى الاغتراب حقاً، وهي المدينة الوادعة البسيطة التي لم تكن تضم من العادات والتقاليد ما يخالف السائد في الريف القريب منها أو البعيد عنها... إضافة إلى السؤال عمّا إذا كان الاغتراب الذي عبّر عنه السيّاب حقيقياً أو ثقافياً نابعاً من تأثُّره بقراءاته الشعر الأجنبي، ومن تأثُّره قليلاً أو كثيراً بالأيديولوجية الماركسية التي بدأت تتلامح في شعره ابتداءً من عام 1945، وهو العام الذي انتسب فيه إلى الحزب الشيوعي.

ويمكننا أن نضيف سؤالاً آخر عمّا إذا كانت تواريخ قصائد السيّاب دالة على تطوُّره الأيديولوجي، معبّرة عنه، مما يخفّف من غلواء المطابقة، والاعتقاد بأن هذا الشاعر الكبير كان يشكو من عقدة نقص، أو من مرض وضعف بنية، أو من إحساس متضخّم بالموت، أو غير ذلك من القضايا التي وجّهت بعض الدراسات السيّابيّة، وساقتها إلى تفسيرات لا تتسق والحقيقة الفنية.

إنّ هذا الكتاب لا يحاور الدراسات السيّابيّة، ولا يجافيها، بل يسعى إلى اختراقها بمقولته الخاصة، مقولة الموت والميلاد، وهي مقولة يستحق الكتاب القراءة من أجلها وحدها.

الدكتور سمر روحي الفيصل

يناير 1998

مقدمة

لماذا فلسفة الموت والميلاد؟!.

ولما شعر بدر شاكر السياب؟!.

إن طرح التساؤل بهذه الكيفية لا يعني تفضيلاً للموضوع ولا للشاعر إذ ليست غاية هذا البحث أن يعقد مقارنات يبتغي بها تفضيل موضوع على آخر أو إبراز شاعر كالسياب على حساب أترابه ممن عاصروه أو نافسوه في الإبداع الشعري، وإنما صيغ التساؤل بكيفيته السابقة في صدر هذه الأطروحة لنرصد بالإجابة عنه الحيثيات التي رشحت موضوعاً بذاته هو الموت والميلاد في إبداع شاعر بذاته هو السياب ليكونا الموضوع والشعر معاً هما مادة هذه الأطروحة في مباحثها المتعاقبة ومن ثم نشرع في رصد هاتين الحيثيتين:

الحيثية الأولى: تتعلق ببعع الموت بوصفه فعلاً كونياً تشغل قضيته مساحة التفكير البشرى رأسياً وأفقياً منذ نشوء الخليقة وامتداداتها عبر منظومة الزمن في الماضي والحاضر وفي كل بقاع المعمورة على الرغم من تباين العقائد الأيديولوجية واللغات والبنى الثقافية والرؤى الفلسفية والفكرية فإن الأرق الناجم عن الموت وما يحوطه من جدل لا يعرف الكلل أو الملل.

هذا الأرق الناجم عن الموت كامن في اللاوعى من التفكير البشرى يؤثر في الدوافع السلوكية وتكوين الأفكاء الأساسية كفكرة البطل المخلص أو الولادة الجديدة، وهي أفكار مشتركة بين الناس

يسميها يونج اللاوعي الجمعى. وهذا يوميء إلى أن الموت ركن أصيل في تكوين الوعى وتحريك البواعث الإنسانية.

وبما أن الموت فعل كونى تتجاوب فيه الشعوب كلها رأسياً وأفقياً فهو محور شعرى.بما بين الموت والشعر من وشائج صلةٍ دقيقة تجعلهما قريبين من الفطرة الإنسانية التي ترصد الحياة في أبعادها المختلفة مدركةً أصالةَ الموت في كل جزئياتها وبخاصة الموهبة الشعرية التي تميط اللثام بحدسها عن مكنون العناصر الحياتية الغائرة كاشفةً بنية تكوينها وعناصر البناء والهدم فيها في إطار جدلية الموت والحياة التي تؤثر تأثيراً عميقاً في تكوين الرؤية الشعرية الإنسانية في سياق تجاربها المتعددة ولغاتها المختلفة منذ البدايات الأولى للتاريخ الإنساني إلى وقتنا الراهن وهو ما يمنحنا حق المساءلة النقدية لإبداعنا الشعري العربي منذ الجاهلية وحتى الآن على اعتبار أن الموت فاعل في تكوين الرؤية الشعرية سواء كانت فاعليته كامنةً في اللاوعى أم باديةً في تجارب مستقلةٍ بذاتها.

الموت من هذا المنظور موضوع رئيس في الشعر العربي الحديث تهيمن سلطته على مساحة عريضة من التجربة الشعرية العربية وبخاصة حين تتسع دلالته لتتجاوز معناه العرفي، أي خروج الروح من الجسد، إلى حيث تشمل كل دلالات الهدم والسلب والإخفاق والسكون بما هي معان مضادة لدلالات البناء والإيجاب والحركة المتنامية صوب الحياة في شتى أبعادها.

وتصبح دلالة الموت أكثر اتساعاً وسيطرة على التجربة الشعرية العربية حين تمتزج بالرمزى والأسطورى الذي يجسد الانتماء

الأيديولوجي والنضال السياسي لتتغير دلالة الموت العدمية الهدامة إلى دلالة بناء وإعادة ولادة الحياة عبر أفعال الرفض والتمرد والثور فيصبح الموت الفردى ميلاداً جماعياً كما يجسده موت تموز بأنساقه الأسطورية المعروفة. ومن ثم كانت ظاهرة الشعراء التموزيون في شعرنا الحديث متكئةً على هذه الرؤية التي ترصد موقفها الأيديولوجي والسياسي معاً وتحدد طرق الخلاص من الواقع المتردى في آن واحد.

من هنا جاء عنوان هذه الأطروحة فلسفة الموت والميلاد أي الإدراك العميق لدلالة الموت الذي يدفع بدوره إلى البحث عن الحياة وإعادة ولادتها من جديد.

ولهذا الملمح نفسه كان اختيارنا لكلمة فلسفة لا على اعتبار أنها تفكير وتأمل هادىء في أنساق الكون والإنسان، وإنما على اعتبار أنها رؤية شعرية تحكم إنتاج كثير من التجارب الشعرية وإن كانت لا تخلو في بعض جزئياتها من دلالة التأمل والمسألة الفلسفية والفكرية.

الحيثية الثانية: تتعلق ببحث شعر السياب بوصفه انعكاساً لتجربتين: إحداهما ذاتية تجسد تجربة السياب الخاصة، والثانية موضوعية ترصد بإشعاعها الشعري الواقع الوطني والعربي والإنساني وما يمور به في حقبة زمنية تتسم بالغليان والصراع بين متناقضات شتى أويديولوجيات متباينة.

وفي التجربتين كلتيهما يبدو الموت بدلالته الواسعة هو المعلم

الرئيس الذي يشكل التجارب ويدفع بها إلى الوجود الشعري، ومن ثـم فـهـو موضـوع شـعـر السـيـاب وقضيته التي تنتشر ظلالها في تضاريسه كلها عبر مراحله المتوالية وإن تبدلت الأدوات الفنية من مرحلة إلى أخرى. لذا كانت تكملة عنوان الأطروحة دراسة في شعر السياب ليكتمل الجمع بين الموضوع والمادة الشعرية التي أفرزها.

لهاتين الحيثيتين كان اختيارنا لموضوع فلسفة الموت والميلاد ليـدرس في شعـر السـيـاب من دون غيره مـن الإبـداعات الشعرية المتعددة لعدد غير قليل ممن عاصروه من شعرائنا المحدثين.

ولقد أفدت من الدراسات السابقة حول السياب والتي حاولت تفسير شعره بمناهج مختلفة لكن يبقى من بين هذه الدراسات كلها دراسة عبد الكريم حسن الموضوعية البنيوية وهي أطروحة جامعية أنجزها الباحث لنيل درجة الدكتوراه من جامعة السربون حيث درس فيها شعر السياب دراسةً منهجيةً متأنيةً عالج فيها موضوع الموت مع موضوعات أخرى في كل ديوان على حدة فكان الموت في بعض أجزاء الدراسة موضوعاً ثانوياً كما كان في أجزاء أخرى موضوعاً رئيساً.

وقد انتهى الباحث إلى اكتشاف ما يفسر به شعر السياب عن طريق إحساس السياب المتكرر بالإخفاق في كافة مستويات حياته وهو ما سماه بـ"الفعل المحرك وقصد به تلك الديناميكية الدافعة لشعره والتي تنتظم في قانون يسيطر على كافة موضوعاته الشعرية[1]

1- راجع عبدالكريم حسن، الموضوعية البنيوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص1, 1983, ص27, 330. 331.

وكان الباحث عبر الأطروحة كلها منصرفاً إلى تأصيل منهج موضوعي بنيوي أكثر من انصرافه إلى رصد موضوع شعري بذاته.

وفي أطروحتنا هذه ومن خلال دراستنا لموضوع الموت بدلالته الواسعة دراسةً مستقلةً، نعيد اكتشاف ما سماه عبد الكريم حسن ب«الفعل المحرك» فيما نسميه نحن ب«الرؤية المركزية المولِّدة»ونقصد بها جدلية السكون والحركة أو الهدم والبناء أو الموت والميلاد في نسقها التتابعي الذي يتولد بعضه من بعض في دورات متعاقبة تخلق التجارب وتفرز الإبداع الشعري في تجربة السياب.

وبذلك يصبح الموت هو الموضوع الرئيس في شعر السياب ويصبح الإخفاق جزءاً منه يبدأ إحساساً صغيراً ثم يتنامى وصولاً إلى الموت ذاته.

غير أن الأمر المهم ليس اكتشاف الفعل المحرك أو الرؤية المركزية المولِّدة فأية قراءة متأنية لتجربة السياب يمكنها الوقوف على وجود بنية رؤية شعرية ثابتة تنتج شعر السياب في سياقاته المتعددة يمكن وضعها تحت مسميات عدة، وإنما الأمر المهم حقاً هو القدرة على ممارسة الإجراءات النقدية للبرهنة عملياً على ما تم اكتشافه وإثبات صحة الفرض النقدي الذي يفتح آفاق التجربة السيابية. ومن ثم تبقى لكل أطروحة دقة التصور وخصوصية الانطلاق والمعالجة وقوة الحجة ونصاعة البرهان من خلال النص الشعري.

لذلك كان هذا البحث دراسةً في إبداع السياب الشعري لا في حياته الذاتية ومواقفها التاريخية، فكانت وثائق السياب الشعرية هي المحك الرئيس منها نبدأ وإليها نعود.

شيء آخر أراني ملزماً بالإشارة إليه هو لغة هذه الأطروحة، فعلى الرغم من إيماني الشديد بصرامة قوانين النقد والتزام لغته في سعيها لأن تكون علميةً موضوعية قدر المستطاع، وهو ملمح أخذنا به هنا، أقول على الرغم من ذلك، فإنني منحت لغة هذه الأطروحة من ذاتي قدراً توخيت فيه الابتعاد عن تصحر المعالجة النقدية للإبداع الشعري بلغة صارمة، ولم تكن غايتي إثارة الغبار أو طمس معالم الحقيقة وإنما تكامل الإمتاع النقدي والشعري في سياق واحد.

ولقد أتبعت هذه المقدمة تمهيداً وقسمت هذه الدراسة خمسة فصول وختمت بخاتمة: فأما التمهيد فهو عرض سريع للخطوط العامة لحياة السياب والإشارة إلى التغيرات التي طرأت عليه فنقلته من مرحلةٍ شعريةٍ إلى أخرى.

وأما الفصل الأول فعنونته ب«البحث عن السراب» وقد رصدت فيه علاقة السياب بالمرأة في سياقاتها المتعددة عبر جدلية الموت والميلاد من خلال المباحث الآتية: بين المرأة والموت والشاعر صدمة اللقاء الأول الشاعر والمرأة في مدار الحب الشاعر والمرأة في مدار الوطن الشاعر والمرأة في مدار الذكرى المكاشفة.

وفي الفصل الثاني الذي عنونته ب«بين القرية والمدينة» رصدت تجربة السياب في المدينة وأثرها في تطوير رؤيته الشعرية وضيق السياب ذرعاً بها وحنينه إلى العودة إلى القرية وذلك في المباحث الآتية: بين المدينة والشاعر الحديث الموت في دروب المدينة الحنين إلى الرحم وحلم الميلاد.

وفي الفصل الثالث الذي عنونته ب«الإيديولوجية والخلاص»

رصدتُ تجربة السياب في الانتماء الأيديولوجي والسياسي وأثر ذلك في تكوين الرؤية الشعرية والنمو بها من مرحلة إلى أخرى وعلاقة ذلك بدلالة الموت والميلاد، وذلك في المباحث الآتية: بين الأيديولوجية والأدب والإلتزام الأيديولوجية الشيوعية الالتزام القومي أيديولوجية تموز المسيح[1] حقيقة الميلاد.

وفي الفصل الرابع الذي عنونته ب«المرض والموت» رصدت فيه تجربة السياب مع الموت بمعناه العرفي، ورحلته مع المرض والاستشفاء منه والذكرى والشعر ثم الاستسلام للرحيل الأخير عن الحياة، وذلك في المباحث الآتية: الإحساس المبكر بالموت المرض الاستسلام للموت الموت والميلاد.

وأما الفصل الخامس الذي عنونته ب«البناء الفني لتجربة السياب» فقد رصدت فيه خصائص التجربة السيابية من منظورها الفني وقدر التجديد الذي أضافه السياب إلى تجربة الشعر الحديث، وذلك من خلال المباحث الآتية: اللغة، الإيقاع، البناء الصورى والأسطورى.

وفي النهاية تأتي الخاتمة ملخصةً أهم نتائج البحث.

وقد أوردت قائمةً بالمصادر والمراجع التي أفدت منها، وأخيراً يأتي الفهرس كاشفاً عن العناوين الرئيسة والفرعية لهذا البحث.

والله من وراء القصد

د.عبد الرحمن عبد السلام

1- هذا الرمز وارد في قصائد الشاعر.

تمهيد في حياة السياب

الشاعر الجيكورى البصري العراقي بدر شاكر عبد الجبار مرزوق السياب ولد سنة 1926 بقرية جيكور إحدى قرى أبي الخصيب بقضاء الزبير الذي يتبع من الناحية الإدارية لواء البصرة[1] وهو الابن الأكبر لأبيه الذي تزوج من كريمة ابنة عم والده سنة 1925 وكان لبدر شقيقان يصغرانه هما عبدالله ومصطفى ولدا عامر،1930،1928 ثم وضعت والدته بنتاً عام 1932 فتوفيت الأم بسبب ولادتها. وكان لهذا الحادث أثر عميق في دخيلة السياب كما كان لجيكور بما فيها من معالم بيئية أثر أصيل جعل السياب متعلقاً بها طيلة حياته.

1- وفرت دراسات عديدة على سيرة حياة السياب فرصدت دقائقها مفصلةً تفصيلاً تاريخياً أهمها دراسة إحسان عباس بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ودراسة حسن توفيق شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية في الفصل الذي عقده لهذه الغاية بعنوان سيرة حياة الشاعر ودراسة عبد الكريم حسن الموضوعية البنيوية في الفصل العاشر بعنوان التاريخ الشخصي للسياب وإن كان منهجه قائماً على دراسة حياة السياب من خلال نصوصه الشعرية وهو أحسن وأوثق، ودراسة محمد بنيس في الشعر العربي الحديث ج،3 في التعريف الذي أنجزه عن السياب ص،261 وما بعدها، ودراسة عيسى بلاطة بدر شاكر السياب حياته وشعره وهي دراسة دقيقة موثقة ودراسة إيليا الحاوي في الجزء الأول من كتابه بدر شاكر السياب وهي دراسة موجزة ترسم الخطوط العامة لحياة بدر، ودراسة ناجي علوش في مقدمة الديوان في الجزء الأول والثاني وكان تركيزه في الجزء الأول على الدراسة الفنية وفي الثاني تناول سيرة السياب الذاتية تناولاً جيداً، ودراسة محمد التونجي بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة وإن كانت دراسةً مبتسرةً لا يقدم فيها صاحبها جديداً عن السياب لا في حياته ولا في شعره، ودراسة عبد الجبار عباس السياب وإن كانت دراسة فنيةً لا تلتفت إلى المواقف التاريخية إلاّ قليلاً، وغير هذه الدراسات دراسات أخرى في رسائل جامعية وكتب، ولكن غالبية هذه الدراسات لا تضيف جديداً إلى حياة السياب الذاتية. وقد اعتمدنا على الدراسات المشار إليها في إنجاز هذا التمهيد التعريفي عن السياب في سياق موجز لأن غايتنا هي دراسة شعر السياب لا حياته الذاتية.

في سنة 1932 دخل السياب المدرسة الحكومية بقرية باب سليمان وفي 1936 انتقل إلى المدرسة المحمودية الابتدائية للبنين بأبي الخصيب، وقبل هذا العام بعام واحد كان أبوه قد تزوج بامرأة ثانية وانفصل عن أسرته وكان لهذا أثر في طفولة السياب انعكس على شعره.

وفي عام 1938 أُلحق السياب بمدرسة البصرة الثانوية فعاش مع جدته لأمه وكان بدر في هذه المرحلة قد كتب الشعر باللهجة العراقية ثم بالفصحى وقد لقيت موهبته تشجيعاً من أساتذته في المرحلتين الابتدائية والثانوية.

خلال مرحلة الطلب الثانوي تفتحت عاطفة السياب بفعل عوامل متعددة فتعلق قلبه بفتاة من عائلته تدعى وفيقة صالح السياب وكان لهذا المنعطف مردود في تجربة السياب إذ ظلت وفيقة هي مثاله المنشود وقد دفعته هذه التجربة لنظم الشعر فأول قصيدة مؤرخة له على الشاطىء عام 1941 تعكس هذه التجربة. غير أن وفيقة مالبثت أن ماتت أيضاً.

في عام 1941 قامت ثورة رشيد عالي الكيلاني وقد لقيت قبولاً وطنياً، غير أن الجيش العراقي والقوات البريطانية أخمدت الثورة وأعادت العائلة المالكة وشُنق ثلاثة من زعماء الانقلاب فرثاهم السياب بقصيدة شهداء الحرية سنة 1942 وكان السياب قد اختار القسم العلمي في نهاية تعليمه الثانوي وإن كان ذلك لم يصرفه عن دراسة الأدب، وفي العام نفسه توفيت جدته لأبيه أمينة وقد أثر ذلك في نفسه فرثاها بقصيدة رثاء جدتي.

في عام 1943 أنهى السياب دراسته الثانوية وفي العام نفسه التحق بدار المعلمين العالية في بغداد فدخل قسم اللغة العربية، وكان لهذا الانتقال من القرية إلى المدينة أثر عظيم في تحريك ثوابت السياب الحياتية إذ وضعته المدينة وجهاً لوجه مع الحياة النقيض التي عاشها في جيكور فانعكس هذا على شعره.

أتاحت دار المعلمين للسياب أن تتفتح مواهبه الشعرية على مواهب الآخرين فتعرف على بلند الحيدرى وسليمان العيسى وإبراهيم السامرائي وعبدالوهاب البياتي ونازك الملائكة وغيرهم كما أتاحت له أن يتصل بقنوات النشر في الصحف والمجلات فكان أن نشر أول مرة في جريدة الاتحاد البغدادية.

في هذه الحقبة كان السياب رومانسياً غض الإهاب وكانت الرومانسية العربية قد بلغت في الأجواء الشعرية مبلغها على يد جماعة أبولو في مصر، وقد يسرت له قراءاته أن يدخل عوالم الشعراء الآخرين أمثال إلياس أبو شبكة وعلى محمود طه الذي أرسل إليه قصيدة بين الروح والجسد لكي يقدمها إلى القراء معلقاً عليها، ولكن الشاعر الملاح توفى قبل أن ينشر القصيدة أو يردها إلى صاحبها فضاع الكثير منها، وفي هذه الأثناء كان السياب قد قرر ترك قسم اللغة العربية والالتحاق بقسم اللغة الإنجليزية وقد هيأ له ذلك مطالعة الأدب الإنجليزي فقرأ وردزورث وبايرون وشلى وكيتس وإليوت وإديث سيتول، وقد أثر ذلك في تكوين وعيه الشعري وتحديد أبعاد رؤيته.

كانت هذه المرحلة خطرةً في حياة السياب إذ انتسب إلى الحزب

الشيوعي العراقي وأصبح أحد دعاته ينظم القصائد ويلقي الخطب ويدعو إلى الحزب في حماس، وكان قد اختير رئيساً لاتحاد طلبة دار المعلمين، وإثر إداراته لإضراب ناجح فصل من دراسته في 2 يناير 1946 فعاد إلى جيكور وهو يحمل الأيديولوجية الماركسية في أعماقه.

لم يمكث السياب في جيكور طويلاً فقد كان يتردد على بغداد مدفوعاً بحماس المشاركة في المظاهرات ضد الصهيونية والاستعمار البريطاني فاعتقل وسجن في سجن بعقوبة وبعد فترة أفرج عنه وعاد إلى جيكور.

عاد السياب في العام نفسه 1946 إلى بغداد متعهداً لدار المعلمين بعدم المشاركة في الأنشطة السياسية والنقابية فمارس حياته الدراسية بانتظام، وكان أن كتب في 1946/11/29 قصيدته (هل كان حباً) التي كان لها صدى واسع بما دار حولها من جدل حول الريادة التاريخية لتجربة الشعر الحر بين السياب ونازك الملائكة.

في عام 1947 نشر ديوانه الأول أزهار ذابلة في مصر على نفقته ووزع في بغداد، ولم يتوقف السياب عن ممارسة نشاطه الحزبى وانتمائه السياسي فانتخب ممثلاً لطلبة دار المعلمين في المؤتمر الطلابي الأول بالعراق ربيع ،1948 وفي العام نفسه تخرج السياب في دار المعلمين العالية وفي خريف عام 1948 عين مدرساً للغة الإنجليزية بالرمادى، ولكنه قبض عليه إثر حوادث عام ،1949 وبعد إطلاق سراحه فصل من التدريس في 25/ كانون الثاني عام 1949 بتهمة الانتماء إلى الحزب الشيوعي فراح السياب يعمل في وظائف ثانوية

متنقلاً بين البصرة وبغداد، وفي عام 1950 نشر السياب ديوانه الثاني أساطير في النجف وعمل بالصحافة مع الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري ثم موظفاً في مديرية الأموال المستوردة عام 1951.

إثر المظاهرات التي قامت ضد الحكومة العراقية عام 1952 بسبب مفاوضات البترول واشتراك السياب فيها هرب مضطهداً إلى البصرة ومنها فرّ هارباً إلى إيران، وكان السياب في العام ذاته قد ترجم قصيدة لويس أراغون عيون إليزا عن الإنجليزية غير أن إقامة السياب في إيران لم تطل فغادرها إلى الكويت في أوائل عام 1953، وبعد عام عاد إلى العراق فعمل في الصحافة في جريدة الدفاع ثم عين في مديرية الاستيراد والتصدير.

في هذه المرحلة كان السياب بانتمائه الأيديولوجي الماركسي واقعياً اشتراكياً من الناحية الفنية حيث لم تعد همومه الشعرية مقصورةً على ذاته وتجاربه النسوية وإنما تخطى ذلك إلى حيث المجتمع العراقي في مجموعه وهو يرزح تحت نير الظلم والجهل والتخلف تقهره ممارسات السلطات الحكومية والاستعمارية معاً فجاءت قصائده فجر السلام، حفار القبور، الأسلحة والأطفال، المومس العمياء... الخ انعكاساً لهذه الأيديولوجية التي أنفق السياب سنوات في الايمان بها والدعاية لها شعراً ونثراً.

وفي سنة 1954 نشر السياب قصيدتيه أنشودة المطر ويوم الطغاة الأخير في مجلة الآداب البيروتية بعد أن وثق علاقته بها، وكان ذلك بداية مرحلة أيديولوجية جديدة في حياة السياب هي مرحلة الالتزام القومي بعد أن انفصل عن الحزب الشيوعي العراقي، وفي هذه

الآونة بدأ شعر السياب يتصل بالبناء الأسطورى بعد أن اطلع السياب على ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لأسطورة أدونيس من كتاب جيمس فريزر الغصن الذهبي وكان لاتصال السياب بالأسطورة أثر عميق في تطوير رؤيته وأدواته الشعرية فكتب مجموعة من القصائد منها من رؤيا فوكاي، مرثية الآلهة، مرثية جيكور... وقد نشرت كلها في الآداب 1955 وفي خريف ذلك العام نشر ترجمته لمجموعة من القصائد الشعرية العالمية تحت عنوان قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث، وفي العام نفسه عقد السياب زواجه على فتاة من أبي الخصيب تدعى إقبال طه عبد الجليل والتي أنجبت له في 24 كانون الأول 1956 طفلة سميت غيداء وفي 23 تشرين الثاني أنجبت وليدها غيلان وقد فرح أبوه به كثيراً، وفي 7 تموز 1961 أنجبت طفلتها الثانية وسميت آلاء.

كان انخراط السياب في الشعائر القومية العربية كفيلاً بأن يدفعه إلى التفاعل مع حركات التحرر العربية في شمال المغرب العربي فكتب عدة قصائد منها في المغرب العربي، رسالة من مقبرة، بورسعيد كما كتب قصيدة عن اللاجئين الفلسطينين بعنوان قافلة الضياع وقد نشرت كلها في الآداب سنة 1956.

وكان عام 1957 تحولاً كبيراً في رؤية السياب عندما بدأ اتصاله بمجلة شعر البيروتية ونشره قصيدته النهر والموت في عددها الثاني إذ دخل السياب في مرحلة شعرية جديدة هي ما عرفت باسم المرحلة التموزية أو الواقعية الجديدة كما سماها هو، وهي في رأيه تحليل الفنان للمجتمع الذي يعيش فيه تحليلاً عميقاً فيه أكبر عدد مستطاع

من الحقائق التي يدركها بنفاذ بصره[1].

في 14 تموز عام 1958 تفجرت الثورة العراقية بقيادة عبد الكريم قاسم والغيت الملكية وقامت الجمهورية، وفي العام ذاته عين السياب مدرساً للغة الإنجليزية في مدرسة الأعظمية، ولكنه فصل من عمله في 7 نيسان عام 1959 لمعاداته الشيوعيين فكتب مجموعة من المقالات تحت عنوان كنت شيوعياً في جريدة الحرية العراقية كانت نبرتها حادةً قاسيةً لم يبق فيها السياب بانفعاله الشديد على أحد دون مراعاة لأية صلة تربطه بأحد من الشيوعيين.

فاز السياب بجائزة مجلة شعر لأفضل مجموعة شعرية في تموز عام 1960 وقد نشرت له دار مجلة شعر ديوان أنشودة المطر، وفي العام نفسه عين السياب مجدداً في مديرية الاستيراد والتصدير ولكنه استقال من عمله عام 1961 وعاد بعائلته إلى البصرة حيث عين في مديرية الشؤون الثقافية في مصلحة الموانىء.

في هذه الفترة بدأت صحة السياب تتدهور إذ ثقلت قدماه وبدأ يحس ألماً في ظهره، وقد أرغمته ظروفه الصحية والمالية على مدح عبد الكريم قاسم وترجمة كتابين لمؤسسة فرنكلين وفي السنة ذاتها ألقى السياب محاضرته الإلتزام واللاإلتزام في الأدب العربي الحديث في مؤتمر الأدب العربي في روما.

اشتدت وطأة المرض على السياب فسافر إلى بيروت وأدخل مستشفى الجامعة الأمريكية في أول عام 1962، وهناك نشر ديوانه

1- انظر مقدمة الديوان، ج1 ف ف.

المعبد الغريق.

خرج السياب من المستشفى الأمريكي ليعالج في عيادة طبيب ألماني ثم عاد إلى البصرة والعمل في مصلحة الموانىء، ومن البصرة طار إلى لندن فوصل إليها في 16 ديسمبر عام 1962 بهدف الاستشفاء، ولكن دون جدوى، فعاد إلى البصرة بعد أن قضى أياماً في باريس عرض خلالها على طبيب أعصاب فرنسي.

وقد أثبتت تقارير الأطباء أنه يشكو من مرض في أعصاب الحركة نتج عن فساد خلاياها فأدى إلى شلل الساقين وضمور العضلات. وكانت هذه المرحلة القاسية باغترابها ومرضها دافعاً لأن يكتب السياب شعراً كثيراً ولكنه شعر ذاتي يصور مأساته الخاصة فنشر ديوانه منزل الأقنان في مارس عام 1963 في بيروت، ثم فصل من عمله بعد تولي عارف الحكم بدعوى مدحه لقاسم ثم أعيد إلى عمله في 11 يوليو عام 1963، وبسبب تدهور حالته الصحية أدخل مستشفى الموانىء بالبصرة في 9 فبراير عام 1964 ثم نقل منها إلى المستشفى الأميري في الكويت في 5 يوليو عام 1964 ليعالج على نفقة الحكومة الكويتية.

وفي الكويت ساءت صحته إلى درجة عالية إذ انتابته حالات إغماء امتدت ساعات، وظل هكذا إلى أن وافته منيته في يوم الخميس الموافق 1964/2/24 بعد الساعة الثانية بعد الظهر ثم نقل صديقه علي السبتي جثمانه إلى البصرة في يوم ممطر حيث أوري التراب في مقبرة الحسن البصري مخلفاً وراءه تجربةً شعريةً خصبةً.

الفصل الأول

البحث عن السراب

ويشمل المباحث الآتية:

بين المرأة والموت والشاعر.

صدمة اللقاء الأول.

الشاعر والمرأة في مدار الحب.

الشاعر والمرأة في مدار الوطن.

الشاعر والمرأة في مدار الذكرى.

المكاشفة.

بين المرأة والموت والشاعر:

هل للمرأة أثر في حياة الرجل؟

إن مواجهة هذا التساؤل الذي صُدّر به هذا المبحث تعني رصد الخصائص التي تجعل من المرأة كائناً بشرياً ذا فاعلية مؤثرة في صياغة حياة الرجل بوصفه العنصر البشري الذي يكمل معها الوجود فيشكلان معاً الحياة ويسيران بها في رحلتها الممتدة من المهد إلى اللحد.

إن المرأة هي الكائن الذي يمتلك وحده أن يمنح الرجل الإحساس القوي بوجوده والغبطة بتحقيق ذاته، ومنذ قديم الزمن كان الشاعر الجاهلي يرى فيها المصدر الذي يمنحه نشوة السمو والتعالي والتملك فهي له الواحة والماء والجمال كله، رمز الخصب والطمأنينة، رمز ما يبعث ويخلق، وما يعلو ويتسامى، وهو يشعر إذ يسيطر على المرأة أنه يسيطر على الطبيعة نفسها[1].

وهنا تكمن فاعلية المرأة منذ أبعد أزمانها وحتى الآن متمثلة في قدرتها على احتواء الرجل عاطفةً وعطاءً. وبناءً على هذا التأثير القوي للمرأة تتخلق دواعي الوجود الإيجابي الذي يسم الحياة بميسم مضيء يجعلها مشرقةً يقبل عليها الإنسان بطاقته المتجددة. فبقدر تحقق هذا التأثير، وتلك الفاعلية وتدفق عطاء المرأة توجد الحياة نفسها في نموها الصاعد من الميلاد إلى الممات، وبقدر فقدان هذا التأثير أو تحويله عن المنحى الإيجابي الصاعد إلى المنحى السلبي

1- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة بيروت، ط4, 1983 ص16.

السكوني الهابط تذبل الحياة ويخيم جو الموت، موت الحياة في مقوماتها وخصائصها.

من هذا المنظور يمكننا أن نبحث فاعلية المرأة في حياة السياب والدور الحركي أو السكوني الذي أنتجته المرأة في مرحلة الشاعر التاريخية المحدودة في إطار فلسفة الموت والميلاد.

غير أن الرصد التحليلي لفاعلية المرأة في حياة السياب في ضوء الموت والميلاد يستوجب توضيح نقطتين أساسيتين:

الأولى: تتعلق بمفهوم الحياة والموت بوصفهما القطبين اللذين يتحرك بينهما الكائن الحي. فالحياة بمعناها الغائر لا تتوقف عند وجود الإنسان في الإطار الزمني البادىء من لحظة الولادة المنتهي عند لحظة الممات كما هو متعارف عليه، كما أن الموت الحقيقي ليس عدماً أو فناء أو نهاية. وإنما الحياة الأصيلة في عمقها هي الحركة الدوارة المتنامية صعوداً نحو غاية الخلق والإبداع والموت الأصيل كل ما هو ضد هذه الحركة من سكون، ومن ثم فإن الحياة ليست هي المرادف الحقيقي لما هو: ضد الموت، فمن الموت تتفجر الحياة، وكأن الموت هو صانع الحياة، الموت، كما تقدم، هو حركة، بعكس الشائع عنه أنه عدم وسكون... وكأن الأولى بمن يرى ويتيقن أن يخاف الخلود* (عكس الموت) لا أن يخاف الموت، وكأن مأساة الإنسان الحقيقية ليست هي الموت كما هو شائع، بمعنى العدم في مقابل الحياة بما هو شائع بمعنى الاستمرار على وجه الأرض لا في بطنها، وإنما القضية الأولى بالاهتمام والنظر، هي السكون في

(*) المقصود: الخوف من الخلود بمعنى السكون وعدم الحركة والتفاعل الخصب.

مواجهة الحركة، بهذا تكاد تصبح الحسبة أنه لا معنى لولادة تنتهي بموت، إن آجلاً أو عاجلاً، فالموت بالصورة الشائعة يلغيها حتماً، ولكن الولادة تبدأ حين نعى الموت فنتخلق بالحركة لنتصاعد بالإبداع والاستمرار[1]. إذن وعينا الموت ويقيننا بأنه الحقيقة الموضوعية الأساسية في الوجود هو الدافع العنيف شعورياً أو لا شعورياً إلى الخلق وإعادة الولادة وبعث الحياة من خلال تجدد حركة متفجرة مغامرة تلعن إعادة الولادة والقفز في المجهول الرائع إلى الجديد الواعد متضمنة المخاطرة بالقديم بغض النظر عن النتيجة إن بناءً أو هدماً، لكنها في الحالين من مقومات الحياة المتجددة ما يجلعها المقابل الحقيقي للسكون[2]. هذا الإدراك الدقيق للموت يدفع الإنسان عامةً، والشاعر خاصة، إلى حتمية تجاوز الموت باحتوائه والسير في اتجاهه بما يجاوز السكون والعدم الناشيء عن سوء فهم الموت، إلى ما يوجد ديمومة الحركة في إطار الزمن.

الثانية: تتعلق بالسياب ذاته بوصفه كائناً إنسانياً وشعرياً يتمتع بخصوصيات بيئية وخَلْقية جعلت له سمتاً خاصاً في علاقته بالمرأة لذا فإن راصد فاعلية المرأة في حياة السياب من خلال الموت والميلاد لا بد أن يعي بعمق دلالة الخصائص السيابية الآتية:

١-أن السياب كان يتمتع بطاقة شعورية محتدمة تؤجج إحساسه بالحرمان من المرأة منذ باكورة حياته إذ حرم من عطف الأمومة

١- يحيى الرخاوي، دورات الحياة وضلال الخلود، مجلة فصول، عدد أكتوبر 199، ص161

2- المصدر السابق ص.161

وحنانها بعد أن ذاق منه القليل وهو لم يزل بعد في طفولته الغضة ثم ما لبث أن فقد هذا الحضن الدافىء بموت أمه وهو لم يتجاوز السادسة من عمره، ثم ما أتبع ذلك من موت جدته.

2 أن السياب، بحكم خَلْقه الجسماني المتواضع، لم يكن له نصيب في قلب المرأة التي تسعى وراء الوسامة والغنى والوجاهة و لم يكن بدر وسيماً و لم يكن غنياً و لم يكن من الوجهاء. و لم يغفر له المجتمع هذا، فقد لاحقه بهذه الحقائق حين أحب، وحاربه حين أراد الإعلان عن هذه العواطف، وعاقبه حين فشل في التغلب على هذه المقاييس[1].

3 أن فقر بدر، وتواضع سماته الجمالية خلقا لديه عقدة نقص غائرة كان لها أثر فعال في دفع بدر إلى إثبات ذاته في دنيا المرأة خاصةً، والحياة عامةً، وبخاصة أنه كان إنساناً فردياً ريفياً ينزع نحو المثالية، مفرط الحساسية تؤثر فيه أدق الأمور وأرهفها تأثيراً بالغاً.

نتج عن هذا كله إحساس قوي بالإخفاق بدأ يتغلغل في كيان بدر الغائر، وكان هذا الإخفاق الذي لاحق بدراً في كل علاقاته النسوية، هو الموت أو نوعاً قاسياً من الموت العاطفي السكوني الذي قام بدور جوهري في دفع بدر إلى ضرورة الحركة وإعادة التخلق والميلاد من خلال خلق علاقات نسوية متعاقبة بحثاً وراء سراب يبدو بعيداً قريباً في آن واحد.

إن الإدراك النقدي الواعي لهذه الصفات التي تجمعت في حياة

1-ديزي الأمير، مجلة الآداب، عدد فبراير 1965, ص7.

بدر يفضي إلى رصد ما يعرف ب(بنية السلب) أو السكون الذي هو مرادف حقيقي للموت ونقيض قوى للحياة، أو الحركة الدوارة التي تخلق التجدد والميلاد، لذا فإن هذه البنية السكونية السالبة تكمن خطورتها وفاعليتها قيامها بدور الرؤية المركزية المولّدة أو المثير المنتج الذي دفع السياب للبحث عن بنية الإيجاب أو عن الحركة التي تفضي إلى ولادته من خلال سياقات مختلفة تدثرت بالمرأة، وبالقرية، وبالعقيدة الأيديولوجية. في أبعاد زمانية ومكانية مختلفة ولكنها متفاعلة فيما بينها، وأخيراً تدثرت في الموت ذاته حينما لم يبق في حياة الشاعر شيء غيره. لذلك فإن فاعلية المرأة في حياة السياب فاعلية متناقضة تنتج الموت والحياة في إطار تعاقبي. بمعنى أن البحث عن المرأة المفْتَقَدة في حياة السياب هو المحرك الذي يكسب حياته بعدها الحركي الإيجابي، ومن هنا فهو فاعلية ولادة وإعادة خلق للذات السيابية في رحم المرأة، ولكن الإخفاق المؤلم في هذا البحث وفي امتلاك المرأة هو الفعل السكونى المميت، ومن هنا فهو فاعلية سلب وموت، غير أن هذا الموت ذاته هو الذي يدفع الشاعر لمعاودة البحث مرةً أخرى أملاً في تجدد الولادة... وهكذا دواليك... يظل السياب في حركة دائرية تفضي نهايتها إلى بدايتها في مدار يجمع بينه وبين المرأة والموت في جدلية عنيفة متفاعلة شكلت معلماً رئيساً من معالم الحياة السيابية وتجربته الشعرية.

1 - 2

صدمة اللقاء الأول:

المقصود باللقاء الأول هو لقاء السياب بالمرأة وهو ما يزال جنيناً،

ثم طفلاً، من خلال الأم، وما اقترن بذلك من لقاء قاس للسياب مع الموت في موت أمه بعد أن تخلق جنيناً في رحمها وتربى طفلاً بين أحضانها، وكان لهذا اللقاء في بعديه المتناقضين، الولادة والموت، أثر هام في تشكيل الوعي المبكر بالحياة والموت معاً في آنٍ واحد. وهو ما ظل ينمو يوماً بعد يوم في إهاب السياب حتى اللحظات الأخيرة دون أن تفقد الصدمة الأولى فاعليتها.

اجتاز السياب حاجز الرحم الجنيني ليصبح كائناً موجوداً بالفعل في الحياة يشرئب إلى مفاتنها طفلاً يافعاً. ومن الفطرة أن تمنح الأم وليدها حناناً مفرطاً وأن تغدق عليه من عطفها الفياض فنشأ الطفل عالقاً بأحضانها، بكل أسباب الحياة، وكل مقومات الطفولة والنمو، غير أن القدر لم يمهل السياب ليعب من هذا المعين المتدفق، معين الأمومة الخصب، وإنما اقتنص صائد الموت أمه في حالة ولادتها الأخيرة وما يزال بدر صبياً غضاً يتلمس طرق الحياة وأسبابها، وبذلك تم اللقاء الأول للسياب مع الموت وهو ما يزال في طور إدراكه للحياة ليتجاور الإدراكان معاً جنباً إلى جنب يصارع كل منهما الآخر في محاولة للتغلب عليه في إطار منظومة الزمن، لقد كبر الطفل وما يزال صدى اللقاء يرن في أعماقه فيسأل عن أمه مستسلماً لبراءة الطفولة وعذوبتها، وكأنه ينتظر عودتها من جانب التل بعد أن نامت نومة اللحود تسف تراب الأرض وتشرب المطر:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ

بأن أمه التي استفاق منذ عامْ

فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال

قالوا له: بعد غدٍ تعود...

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحودْ

تسف من ترابها وتشرب المطر[1].

لقد كان للقاء السياب الأول بالموت أثره المدهش في تشكيل الوعي الحياتي، ذلك لما يتمتع به السياب من صفتي الحساسية والفردية المفرطتين كما أسلفنا ولذا فقد اندفع الشاعر في حركة دائبة للبحث عمن تسد هذه الهوة الواسعة من الفراغ الوجداني الرهيب، وجعل بدر يتلمس المرأة في علاقته بها في أبسط مواقفها. إن السياب بعد أن فقد المرأة الأولى في حياته، المرأة الأم، أصبح في حاجة إلى امرأتين: امرأة تمنحه طاقةً تعويضيةً هائلةً عن فقدانه أمه، وأخرى تمنحه طاقة الخلق والولادة عن طريق تحقيق ذاته والإحساس برجولته بين أقرانه من الشباب. لعل المكاشفة الصريحة التي تتأتى من اعتراف السياب تكون وثيقةً تؤكد هذا المنحى، وتدفعنا خطوةً في محاولة كشف فاعلية المرأة في حياة بدر، إذ كتب عن نفسه قائلاً: فقدت أمي وما زلت طفلاً صغيراً فنشأت محروماً من عطف المرأة وحنانها، وكانت حياتي وما تزال كلها بحثاً عمن تسد هذا الفراغ،

1-بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، طبعة دار العودة، بيروت، 1971, ج1 قصيدة أنشودة المطر، ص475, 476.

وكان عمري انتظاراً للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة وكنت أشعر أنني لن أعيش طويلاً.(1)

هذه وثيقة اعتراف دقيقة في نظر ناقد الأدب والمحلل النفسي، ذلك لأنها تكشف عن الأرضية النفسية التي يتحرك عليها السياب، وبالتالي تكشف عن بواعث الرؤية الشعرية الدفينة وتسمح بعملية الرصد النقدي.

نخلص من هذا إلى إصرار السياب على البحث عن المرأة التي تقوم بتحقيق هذا الحلم، وهنا تكمن فاعليتها لأنها الرحم التي تحمل وتخلق وتلد. إن هناك بعداً آخر في حياة السياب زاد من تعلقه بهذا الحلم هو فقدان السياب لأبيه بعد موت أمه عن طريق زواجه من امرأة أخرى وتركه لأولاده دون رعاية تُذكر. لقد أكمل هذا الحادث موت السياب وجعله عاري البطن والظهر لا يجد من يرتمي في أحضانه إنها قسوة اللقاء الأول الذي أفقده أمه وأباه معاً:(2)

أبي... منه قد جردتني النساء　　　وأمي طواها الردى المعجل

إن الصورة الشعرية هنا واضحة في كشف نفس بدر، والمرأة هي العنصر الأساس في بناء الصورة وتحديد أبعادها، فالنساء جردته من أبيه، والموت جرده من أمه، وأصبح الشاعر هائماً في كون من الجدب والجفاف.

1- بدر شاكر السياب، أساطير، منشورات دار البيان، مطبعة الغرى الحديثة، النجف، ص1، 1950 من المقدمة، ص- 7، 8.

2- الديوان، ج2، قصيدة خيالك ص- 151.

غير أن ملمحاً هاماً يجب الالتفات إليه وما ينتج عنه من دلالة في تفسير شعر السياب، هو أن فقدان الأم، وإن كان غاية في القسوة والأثر، إلاّ أنه فقدان ناشىء عن فعل قهري جبروتي هو فعل الموت ومن ثم فهو غير قابل للمساءلة أو النقاش لأنه جرى في سياق القدر، لذا فإن صورة الأم في حياة السياب مشرقة دائماً في كل الفترات، أما فقدان الأب فقد جاء بفعل المرأة وإغرائها وهو فعل إرادي يقبل المساءلة والنقاش ويشي بالتجريم واستحقاق العقاب لأنه كان يمكن تلافيه أو تعديله، في حين أن الأول لا سبيل إلى إجراء أي تحوير أو تعديل فيه. من هذا اكتسب الأب والأم صورتين مختلفتين في أعماق بدر وفي شعره، فإذا كانت الأم تتمتع بالحضور الدائم في أغوار الداخل وسفوح الخارج فإن الأب يبدو ضباباً وظلاً قاتماً، بل شبحاً يجب التخلص من مطاردته وظلاله الكابوسية:

ذراعا أبي تلقيان الظلال — على روحي المستهام الغريب
ذراعا أبي والسراج الحزين — يطاردنني في ارتعاش رتيب
.... — ....
لينهد هذا الجدار الرهيب — وتندك حتى ذراعا أبي[1]

لم تكن المضاعفات الناشئة عن موت الأم وقسوة الأب متوقفةً عند هذا الحد، بل إن الزمن زاد من قسوته على السياب بموت جدته أمينة في أواخر عام 1942 وكانت جدته هي آخر قلب يهفو إليه وينبض برعايته، ليكمل هذا الحادث الحلقة الناقصة في المأساة السيابية في طورها الباكر بما يجعل الصدع فاغراً في أعماق الشاعر

1- الديوان، ج 1، قصيدة سجين ص79، 81.

فتبدو الحياة رماداً تذروه رياح الموت العاتية. ها هي المرارة المؤلمة تتفاعل في دخيلة السياب فيسكبها على الورق: حرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع... ولكنني لم أحرم من صدر يضمني ويحنو علي ولكنني لم أحرم جدتي...، ومرت السنون وأنا أهفو إلى الحب، ولكني لم أنل منه شيئاً و لم أعرفه، وما حاجتي إلى الحب ما دام هناك قلب لجدتي يخفق بحبي... أفيرضى الزمن العاتي... أيرضى القضاء أن تموت جدتي أواخر هذا الضيف ؟ فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو على... أشقى من ضمت الأرض[1] ويسكب الفاجعة شعراً:

جدتي

وهي كل ما خلف الدهر من الحب والمنى والظنون.

ورجاء بدا فألهمني الصفو وخفت أنواره لحنيني

قد فقدتُ الأم فأنستنى مصاب الأم الرؤوم الحنون[2]

إن موت الجدة يعني انسدال الستار في رواية أقارب السياب الهزيلة وجفاف آخر قطرة من الحب الحقيقي لينشب الزمن أظفاره القاسية في وجدان بدر في موت مشاعري قاس فخلق له مأساته التي تكمن في غربته الأبدية عن أمه، وعن أبيه، وعن جدته، وكان يعيش في مرحلة اشتد الصدام فيها بين القيم والواقع، بين الماضي والحاضر، وكان هذا كله يجعله دائماً يبحث عن مثل أعلى ليس

1-ماجد صالح السامرائي، رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت ط1، 1975 ص11.

2-الديوان، ج2، قصيدة رثاء جدتي ص102.

موجوداً. إنه يرفض أن يقبل الواقعي لأنه مؤلم... لأنه الموت، لأنه فراق أمه وأبيه وجدته، ولأنه خيانة وغدر وبؤس[1]. في هذا الإطار تشتد الفاجعة وتأخذ أبعادها المأساوية الغائرة لترسم صورة ضبابية لتضاريس طفولة السياب فلا يلمع فيها إلاّ اليتم والحرمان بكل ما تحمله هاتان الكلمتان من دلالة مؤثرة، دلالة الموت الصارخ والملتف حول الشاعر كأنه شجرة لبلاب تحجب عنه ألق الحياة. ومن هنا فإن السياب يجهد نفسه سعياً للانفلات من شرنقة هذا الموت أملاً في إعادة صياغة خلقه وولادة كيانه من رحم أخرى هي رحم المرأة في سياق الحب، لذا فإن موضوع الحب يكتسب بعداً نقدياً هاماً بوصفه دالاً بارزاً في حياة السياب جديراً بأفراد النقاش حوله في ضوء الموت والميلاد.

1 – 3

الشاعر والمرأة في مدار الحب:

لعل عبارة ديزى الأمير دقيقة في الإشارة إلى المكانة الرفيعة التي يشغلها الحب بوصفه محركاً منتجاً في حياة السياب إذ كتبت تقول: كان يُخيل له في كل فترة حب جديد وأنه موله ولهاً حقيقياً ولا تكاد تمر أيام قد تطول إلى أسابيع... حتى يكتشف أنه يحب من جديد، لقد كان يقول عن نفسه: إنه في حالة حب دائماً، ولا فرق لديه إن كان الحب جديداً أو قديماً أو معاداً...[2] العبارة واضحة في كشف تعلق بدر بالحب باعتباره ملاذاً له من جفاف صحرائه المجدبة.

1-ناجي علوش، مقدمة الديوان، ج 1 خ ز.

2-ديزي الأمير، حكاية إبريق الزيت، الآداب، شباط 1963.

ولكننا يمكن أن نتساءل هنا حول جدوى الحب وفاعليته في ولادة السياب من خلاله؟، في هذا الصدد نكون بحاجة نقدية إلى رصد تنظيرات قولية من آراء الشعراء والفلاسفة في تحديد هذه الفاعلية. كان الأديب الفقيه ابن حزم قد صاغ عبارة دقيقة في تحديد هذه الفاعلية جاء فيها أن الحب «هو الحياة المجددة»[1] وهي عبارة توقف المستشرقون عندها مراراً لعمق دلالتها في إعادة تشكيل وعي المحب بالحياة في إطار إعادة ولادته. ذلك لأن الحب «مركز تتلاقى فيه الأطراف: الحياة والموت، الغبطة والألم، القبر والنشور. ويتضح هذا المعنى عند العذريين بشكل خاص: لا حب عندهم دون ألم أو موت. الحب والموت عندهم واحد. يرفض العذري التخلي عن حبه ليتخلص من الألم أو الموت. الألم والموت آثار تتركها حياتهم وهي تندفع بقواها الخفية صوب المزيد من الحضور وغبطة الحضور في ملكوت الحب. كل شيء في كيان الشاعر العذري يصير بقوة الحب سحراً أو كيمياء تحويل. الحب عنده قوة تسير بفاعلية أسطورية، ونوع من الانسياق والاستسلام يرى فيها، سواء اتحد بحبيبته أم لم يتحد، نفسه ووجوده وطريق خلاصه. وليس شعره إلاّ واسطة للتغلب السحري على الزمن الرياضي وخلق زمن نفسي مليء لا يمر ولا ينفد، زمن آخر يجري خفية إلى جانب الزمن»[2]، ليس الأمر

1-ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق وتقديم دكتور الطاهر أحمد مكي، طبعة دار الهلال مايو 1992 ص139. في هذا الصدد كتب ابن حزم عن الحب في حالة الوصل، وقد توقف المستشرقون عند عبارته بعد نشر بتروف المستشرق الروسي نص الحمامة فكان لها أثر في لفت نظر الأديب الايطالي دانتي الذي جعلها عنوان أحد أعماله. انظر طوق الحمامة ص139.

2-أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص23.

هنا مقصوراً على الشاعر العذري وحده، وإنما هي خصيصة عامة تمنح الحب قوة شعورية قادرة على ولادة المحب في زمن خارج الزمن القياسي الرتيب، وصياغة كائن روحي في أعماق الكائن الجسماني الصلب، الحب في هذا السباق قوةً دفع تفجر أنهار الخصوبة التي تتجلى بوضوح في كونه يغير من نفوس أولئك الذين يحبون وكأن الواحد منهم يعيد خلق الآخر، أو كأن الاثنين يولدان من جديد معاً. ولعل هذا هو السر فيما تلاحظه عادة من أن للحب دائماً صبغة خلاقة أو طابعاً إبداعياً، وكأن الإنسان لا يستطيع أن «يحب» دون أن «يخلق» شيئاً خارج ذاته»[1]. هكذا تبدو فاعلية الحب كامنةً في تلك الذبذبات التي يحدثها في النفس والنفحات التي يجود بها على الروح في سعيها نحو الكمال الأسمى[2] على حد تعبير أفلاطون. وفي أنه «ولادة في الجميل بدناً وروحاً»[3] على حد قول سقراط. ومن ثم قيل: «إن الإنسان قبل الحب شيء» وعند الحب «كل شيء» وبعد الحب «لا شيء» وهذا هو السبب في أن الحب يتذبذب بنا دائماً بين قطب الحياة وقطب الموت[4]، هذه هي فاعلية الحب وفيها يكمن سر التعلق القوي به. غير أن إيجاد هذه الفاعلية يتطلب وجود طرفين يتخلق بينهما الحب هما الرجل/ المرأة. والمرأة عادة هي القائمة بالدور الأساس في ولادة الحب ونموه وهي دائماً تسعى وراء رجل تنفجر فيه سمات خلقية وجمالية تجذبها، وأين السياب من كل ذلك؟!! إنه بالإضافة إلى فقره وبؤسه وريفيته

1-زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، مكتبة مصر، ص3، ص260.

2-المصدر السابق ص39.

3-المصدر السابق ص135.

4-المصدر السابق ص262.

وفرديته، أعزل تماماً من كل صفات الوسامة والوجاهة. ولعل الوصف الدقيق الذي رسمه إحسان عباس للسياب في دراسته عنه يؤكد ذلك إذ كتب يقول واصفاً: «غلام ضاوٍ نحيل كأنه قصبة، ركب رأسه المستدير كحبة الحنظل على عنق دقيقة تميل إلى الطول، وعلى جانبي الرأس أذنان كبيرتان، وتحت الجبهة المستعرضة التي تنزل في تحدب متدرج أنف كبير يصرفك عن تأمله أو تأمل العينين الصغيرتين العاديتين على جانبيه فم واسع تبرز «الضبة» العليا منه ومن فوقها الشفة بروزاً يجعل انطباق الشفتين فوق صفي الأسنان كأنه عمل اقتساري، وتنظر مرة أخرى إلى هذا الوجه الحنطي فتدرك أن هناك اضطراباً في التناسب بين الفك السفلي الذي يقف عند الذقن كأنه بقية علامة استفهام مبتورة، وبين الوجنتين الناتئتين وكأنهما بدايتان لعلامتي استفهام آخريين قد انزلقتا من موضعهما الطبيعيين»[1]. هذا الوصف الدقيق القاسي يحرم بدراً من أدنى مقومات الوسامة وكان السياب يدرك ذلك إدراكاً جيداً، وهنا يكمن سر المأساة. لقد خلق هذا الإدراك عقدة نقص في أعماقه جعلته يعتقد أن بنيانه الجسدي هو السبب في أن تغلق العذارى قلوبهن ويقفن صامتات إزاء صرخات حبه المتتابعة.

وعلى الرغم من ذلك فإن السياب انطلق في تحدٍ يبحث عن المرأة لعله يعثر على قلب يخفق بحبه، فهل وجد الشاعر ضالته؟!!.

كانت «وفيقة »ابنة صالح السياب هي الفتاة الأولى التي غزت

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، طبعة دار الثقافة، بيروت، ص4، 1978، ص25.

قلبه البكر فنبض بحبها، وأخذت روحه في الانطلاق والوثوب، ابتهالاً بهذا الحب الذي لم تكن صاحبته تعلم عنه شيئاً كاستجابة تلقائية لضراوة التقاليد المسيطرة. بيد أن الأمر الجدير بالمناقشة في حادثة الحب الأولى في حياة السياب، هو أن «وفيقة» على الرغم من أنها أصبحت مثاله المنشود إلاّ أنها لم تبادله ذلك الحب لأنها لم تسمع عنه شيئاً فقد تزوجت شخصاً آخر ثم ما لبثت أن فارقت الحياة ميتةً.

خطورة هذا الحدث تنبع من دلالة الإخفاق في علاقة الحب الأولى، ومن جو الموت الذي لا يفتأ يلاحق الشاعر وأثر ذلك في تكوين الرؤية وصياغة التصور الحياتي والشعري. إن أول نص شعري مؤرخ للسياب «على الشاطئ» 1941 يجسد مقطعه الأول هذا الإخفاق المؤلم في تجربة بدر، فالأحلام مطوية غريقة طواها الموج في حلكة أيامه التي خبا فيها نجم الحب:

على الشاطئ أحلامي   طواها الموج يا حب
وفي حلكة أيامي   غدا نجم الهوى يخبو[1]

وكان السياب قد قدم لهذا النص بقوله: بين رفات أحلامي التي تكسرت أجنحتها وأحرقتها نار الخيبة، وبين ضباب من الأوهام يكتنفني، ووسط سكون رهيب لا يعكره إلاّ أنات قلبي الجريح، جلست على الشاطئ أترقب عودتك ولكن... هيهات[2]. النص الشعري والنص النثري وثيقتان تؤكدان عمق الإخفاق الناتج عن

1-الديوان، ج 2، قصيدة على الشاطئ ص105.

2-المصدر السابق ص105.

فعل التجربة البكر. هذا الإخفاق ذاته هو امتداد أصيل لحلقات الموت السابقة. غير أنه في العمق هو المولد الأصيل لشاعرية السياب، كما أنه هو الدافع لأن يبحث السياب عن الراعية التي كان يراها وهو يساعد جده في شؤون الفلاحة والرعي، فخلق السياب من ذاته علاقة حب معها ظل يترنم بها:

وما كنت لو لم أتبع الحب راعياً ولا انصرفت نحو المروج خواطري[1]

إن أبرز ما يلفت الانتباه في بناء البيت أن الحركية فيه (الرعي الانصراف) مقصورة على الحب، فالحب هنا مركز الدفع ومنبع الانطلاق في آفاق الحياة وتحديد هويتها واتجاهها، وبدونه تنتفي الصفات التي حددها الشاعر لنفسه.

كانت «هالة» هي خاتمة المطاف في سلسلة الغراميات الزائفة التي خلقها السياب مع نفسه ليسد بها فراغه ويكسر بها سكونية الزمن في مرحلته الريفية قبل انتقاله إلى المدينة. وزيف هذه الغرامات وخواؤها بادٍ في البناء الشعري عند السياب إذ يبدو الحب كائناً مستقلاً عن ذات الشاعر، يبدو منادىً منفصلاً عنه يحاوره ويناجيه. الحب في هذه المرحلة ليس جزءاً من كيان الشاعر، ولكنه شخص آخر يلجأ إليه، شخص سديم غير واضح المعالم لأنه يفتقد إلى الطرف الآخر الذي يبادله العاطفة ويخلق التوحد بين الذاتين.

السياب هنا هائم في ساحة التساؤل والاستفهام والنداء و«تلعب أدوات الاستفهام وأدوات النداء دوراً أساسياً في هذه المرحلة

1-الديوان، ج2، قصيدة ذكريات الريف ص120.

فالسياب الذي يجزل العطاء يريد أن يأخذ أيضاً. وهو في بحثه عمن تعطيه لا يجدها. وهنا يختل التوازن العاطفي ويصبح البحث عن الحب مجموعة من النداءات والاستفهامات يطلقها الشاعر في شتى الاتجاهات»[1].

كان انتقال السياب بحكم الدراسة إلى المدينة في مطلع العام الدراسي 1943 1944 تحولاً خطراً في حياة بدر. ذلك لأنه بحكم هذا الانتقال التقى بالحياة النقيض وجهاً لوجه. ونعني ب«الحياة النقيض» حياة المدينة في مواجهة حياة القرية. كان لهذه الصدمة القوية أثرها البالغ في زلزلة الثوابت الرؤيوية عند السياب إذ «هاله أن يجد هوة قد أخذت تتفرج تحت قدميه بين هذه الحياة الجديدة وتلك الحياة التي عاش يتغنى بها، وأخذت مخيلته تقارن بين ما كان وما جد من شؤون»[2].

إن المدينة، بهذا الوجود، مثير شعري طارىء فرض نفسه على السياب، ففاعليته بادية في شعره وفي رؤيته كما سيأتي إيضاح ذلك في الفصل الثاني لكن الذي يهم هنا في رصد فاعلية المدينة في شعر السياب هو أنها فاعلية مزدوجة. بمعنى أن حدة المدينة وقسوة الحياة فيها سوف تزيد في حياة الريفي الطارىء عليها قسوة وجفافاً يضافان إلى ما يزخر به فؤاده المضطرم حرماناً ومرارةً. غير أنها في الوقت نفسه تترك له الباب موارباً كي يمد بصره ويحرك لسانه مخاطباً المرأة التي تجلس بجواره في مقاعد الدراسة. إنها، في إيجاز،

1-عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص51.

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص46.

منحته ما حرمته منه تقاليد الريف العتيقة، منحته طرق الحديث وجذب النظر ومبادلة الابتسامة مع الفتيات. وهذه هي ضالة بدر الشارد، كما أن المدينة رحم فضفاضة تتيح له حيثيات التخلق الشعري، وولادة ذاته من خلال إبداعه وشهرته، وهي مقومات بدر الوحيدة التي يسعى بها جاهداً لأن يكشف عن تميزه ويعوض بها انكسار ذاته في شرنقة الإحساس ببح النقص والحرمان. ومن ثم فإن شعر بدر يؤدي دور حبل الرجولة المجدول الذي يتكىء عليه صاحبه في غزوه لقلوب الحسان. إن المدينة طبقاً لهذا زادت القطبين اللذين يترجح خلالهما السياب حدةً ومضاءً، وهما قطبا الموت (الحرمان والإخفاق) والميلاد (المرأة والحب)، ولذلك فإن السياب، بعد أن تجاوز صدمة المدينة، لهث سعياً وراء المرأة وهو في سنته الدراسية الأولى. فارتمى في أحضان أول امرأة أفسحت له أو لعلها لم تفسح شيئاً من حنانها وإن كانت تكبره بسبع سنوات، كانت هذه هي ذات المنديل الأحمر كما كان يحلو له أن يسميها، إنها فتاة تدعى لبيبة في السنة الرابعة من دار المعلمين العليا. إن اللافت الأساس في حب السياب، هذه المرة، هو عنصر الزمن، ذلك لأن الموضوعية العرفية في العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة تقتضي أن يساوي الرجل المرأة سناً إن لم يكبرها، وحبيبة السياب تكبره بسبع سنوات، هذا التفاوت الزمني يدركه بدر جيداً، ولكن ذاتيته، بخصوصيات تكوينها، تتجاوز حاجز الزمن هذا وقد تلغيه تماماً، بل إنها أدخلت عليه كيمياء التحول الزمني ليصبح عنصراً إيجابياً في نشوء هذه العلاقة من جانب السياب وحده وتناميها:

أراها فأنفض عنها السنين كما تنفض الريح برد الندى
فتغدو وعمري أخو عمرها ويستوقف المولد المولد[1]

السياب إذن «ما فتىء يبحث عن «أم »وهذه أم وحبيبة معاً، فهي إذن مطمح النظر، ومهوى الفؤاد وكل المنى»[2]، لقد وجد الشاعر ضالتيه المفقودتين الأم والحبيبة في آن واحد. ولكن الخطاب الشعري الموجه إلى هذه الحبيبة لا تحمل مفرداته وتراكيبه خواص الحب المتجه من الرجل إلى المرأة. وإنما تحمل خواص الأعزل الواقف على باب القلب الأنثوي يطلب وده ويخطب عطفه وحنانه تعويضاً له عن موت أمه وزواج أبيه وجفاء أهله الأقربين.

إن السياب يبدو في الصورة الشعرية وكأن الدهر قد قصده وحده فرزأه بهذه المنايا كلها، فالعلاقة بينه وبين الدهر مختلة. غير أن الأكثر لفتاً في خطاب السياب الشعري هو أنه حديث عن خيال الحبيبة لا عن ذاتها ولهذه الخاصية أثرها في رصد المسافة الكائنة بين ذات الشاعر وذات الحبيبة، وهي مسافة لها دلالتها النفسية الغائرة:

خيالك من أهلي الأقربين أبرّ وإن كان لا يعقل
أبي... منه قد جردتني النساء وأمي... طواها الردى المعجل
ومالي من الدهر إلاّ رضاك فرحماك فالدهرُ لا يعدل[3]

إن التوكيدية التي يحملها أسلوب القصر في البيت الأخير تلخص غاية السياب من المرأة في هذه المرحلة. فالمسألة تقف عند

1-السياب، ج2، قصيدة أراها غداً، ص301، 302.

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص52.

3-الديوان، ج 2، قصيدة خيالك ص151.

حد «الرضا والرحمة» يستعين بهما على جور الدهر وجبروته.

في الفترة نفسها التي كان السياب يهيم فيها حباً بذات المنديل الأحمر كانت هناك فتاة أخرى تلاطفه فأعجب بها وأخذ يحمله خياله في البيد الفجاج ينعم به في دنيا الحب مع العذارى وبخاصة أن الأقحوانة كما سماها استعارت منه ديوانه وأعارته بعض زميلاتها. كانت هذه الرحلة التي قام بها الديوان بين نهود الفتيات ووسائدهن هي محط نظر الديوان فطفق يحسده على تلقيه النظرات دون تحرق أو ذوبان بينما يحترق هو بضئيل النظرات التي ينتظرها:

سددن أنظارهن نحوك يا ديوان شعري ولست تحترق!!

أما تراني أكاد إن نظرت لي ذات حسن تذيبني الحرق[1]

والبيت الأخير على حد تعبير إحسان عباس– هو« سر المشكلة السيابية وهو يومىء إلى مدى ما يعانيه صاحبه من لهفة إلى نظرة حنو، ولهذا كان عطف «الأقحوانة» شيئاً كبيراً كالحب نفسه»[2]. طبقاً لهذه الوثائق الشعرية فإن السياب لا يعيش تجربة حب وإنما يعيش تجربة شبق عاطفي فوار سوف يكمله شبق جنسي ملتهب. السياب في أغلب الظن كالواقف في الفلاة الموحشة المجدبة يتلمس قدوم الغيث من أية جهة تحمله أية ريح وبأية كمية، فهذا لا يهم، وإنما المهم هو انهمار الغيث العاطفي أو على أقل تقدير أن تبرق به وترعد سماء المرأة وما تحمله من غيمات الحب المثقلة.

هذا السر فيما أرى هو الذي دفع السياب لأن يكون في ديمومة

1-الديوان، ج2, قصيدة عودة الديوان، 178.

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص54.

الحركة التي تسبح في ملكوت المرأة بين طرفي الجزر والمد، بين الإخفاق وشهوة تجدد التجربة، بين قطبي الموت والميلاد. ولذا فإن السياب على الرغم من إخفاقه في تجاربه النسوية أحادية النشأة السابقة، إلاّ أنه مصر على خلق تجربة حب جديدة أسماها «الهوى البكر» فأي بكارة هذه التي يلتمسها السياب؟.

يبدو أن بدراً أحس لحظة أنه يولد من جديد، وأن كل حب في الماضي كان عبثاً، وبما أنه كان عبثاً فكأنه لم يكن[1] بيد أن البكارة التي أحسها بدر ليست في أنه يخوض تجربة الحب البكر أي الأولى، فهذا غير وارد وإنما بكارة الحب هنا تأتي من بكارة المبادلة أي استجابة الطرف الآخر لنداء السياب العاطفي في معادلة الحب: الرجل/ المرأة. إنها المرة الأولى التي تكسر فيها المرأة حاجز الإعراض والجفاء وتلتقي مع الشاعر على بساط عالمه العاطفي الأثير. إنها بذلك تنأى به، ولأول مرة، عن قسوة الموت عندما تسمع أشعاره وتلتقي به داخل الكلية وخارجها متيحةً له فرصة التملي في قسمات وجهها وسحر عينيها. إنها إنجازات عاطفية كبرى استطاع بدر أن يحققها في هذه التجربة، ولذا فإن المرأة في سياق هذه التجربة تكتسب بعداً وجودياً كونياً ترتقي من خلاله إلى سمو المعبود وتفرده:

أنت الوجود فحيثما انطلقت ‏ ‏ ‏ ‏ بي مقلتان ملكت منطلقي
سيان عندي متُ من ظمأ ‏ ‏ ‏ ‏ ما دمتُ عبد هواكِ أو غرق[2]

غير أن هذه الدفقة الحياتية تعرت كالعادة عن سراب خادع

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص77.

2-من قصيدة (في يوم عابس) التي كتبها إلى صديقه خالد الشواف وتاريخها 31 - 1 -1946 نقلاً عن إحسان عباس، ص80 والجدير بالذكر أن القصيدة غير منشورة بالديوان.

فانكفأ الشاعر على ذاته وجفَّ الكون كله، أصبح ذابلاً في عينيه فكتب لصديق له يقول: «إن كل الكون: الأرض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء أزهار ذابلة... ذابة في عيني الشاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة»[1]. إن البعد النقدي في هذه التجربة يفتح عين الناقد على فضاء جديد، فضاء الموت المترسب في اللاوعي من أعماق السياب حيث أخذت تساوره الرؤى المفعمة بنسائم القبر والرغبة في العودة إلى رحم الأم فرأى نفسه ثاوياً في قبرٍ فجعل يهتف من أعماق اللحد البارد: «رباه، أفي الربيع النضير يطويني القبر»[2]. اللحد هنا هو بيت الموت وهو الحيز المكاني الذي يرتد إليه السياب ليتقوقع فيه توثباً لميلاد جديد ما لبث أن تحقق في المنتظرة وكانت فتاة تباينه في الدين، وقد وقف ذلك حائلاً بينهما فجعل السياب من الأديان أسطورة ملفقةً فكتب قصيدة تحمل هذا العنوان «أساطير» قدم لها بقوله: «وقف اختلافهما في المذهب حائلاً بينهما وبين السعادة... فآلى هو أن يلعن الأوثان»[3]، وكانت المنتظرة قد شنفت آذانه بكلمة حب «تحمل معنى التضحية الكاملة والوفاء النادر.. ناجته بها في ساعة من ساعات انتشائها بالحب واستسلامها لخدره اللذيذ»[4] وهي قولها «سأهواك حتى تجف الأدمع في عيني وتنهار الأضلع الواهية»[5] فاستقرت في سويداء قلبه المنتشى حباً،

1-نفس المصدر السابق ص80.

2-المصدر السابق ص83.

3-الديوان، ج1 قصيدة أساطير ص33.

4-شفيع السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع عدد6 السنة الثانية يونية 1984 ص21.

5-الديوان، ج1 قصيدة نهاية ص88.

ولكن الزمن أرجعه إلى واقعه الذي أدرك به أن اللقاء بينهما محال فلاذ بشعره يشدوه في أنين وكانت عبارتها ما زالت ترن في أعماقه تحملها نفحات الذكرى الساحرة فأخذ يقطعها تقطيعاً ساخراً:

«سأهواك حتى...» نداء بعيد

تلاشت على قهقهات الزمان

بقاياه في ظلمة... في مكان

وظل الصدى في خيالي يعيد:

سأهواك حتى سأهوى نواح

كما أعولت في الظلام الرياح

سأهواك حتى... س... يا للصدى

أصيخي إلى الساعة النائية:

سأهواك حتى... بقايا رنين

تحدين دقاتها العاتية،

تحدين حتى الغدا،

سأهواك ما أكذب العاشقين!

سأهوا... نعم... تصدقين!!![1]

إن التأمل النقدي في بناء هذه الصورة الشعرية يفضي إلى

1-المصدر السابق ص 89.

الوقوف على مفرداتها اللفظية المثقلة بدلالات السلب والإخفاق تحول حول جو الموت والسكون التراجعي الانهزامي: نداء بعيد، تلاشت، قهقهات الزمان، بقايا، ظلمة، صدى، خيال، نواح، أعولت الرياح، النائية، أكذب وهذه مفردات تكتسب في سياقاتها الشعرية طاقات خفض وهبوط من خلال الصورة التي تعكس مقصدية الشاعر التي تحركها بواعث اللاوعي الغائرة. لكن الومض النقدي الدقيق الذي تعكسه تجربة المنتظرة ليس راجعاً إلى كشفه فاعلية الإخفاق المتوالية في الحب، وإنما يرجع إلى نضج الرؤية وموضعية التصور في النظر إلى المرأة والحكم عليها، بعد أن تجاوز السياب عملياً تجربة الجنس بكسره حاجز العذرية «إلى حيث يشتري اللذة بدراهم معدودات وقد منحته الحانات والمواخير شعوراً بالراحة من عبء الفوارات وحالات الكبت، وعززت شعوره بالاستقلال الذاتي وأضعفت من التردد والخجل اللذين كانا يقعدان به عن مواجهة أية فتاة بحقيقة ما في نفسه. ولكن هذه التجربة الجديدة كانت في كل مرة تنتهي به إلى اشمئزاز لا بد منه»[1]. ومع القبول المقيد بأن مسألة الجنس كانت تشغل حيزاً واسعاً في أفق السياب، إذ كثيراً ما يشير زملاؤه إليها تلميحاً وتصريحاً، حيث تحدث أحدهم قائلاً: «وكانت قضية الجنس تشغله أولاً وقبل كل شيء»[2]، ذلك لأن المرأة الجسد إله له طقوس عبادته، وإن كان إلهاً ملعوناً، نقول مع القبول المقيد بهذا ووضعه في الاعتبار النقدي، إلاّ أن خواص السياب الريفية، وبعض الرواسب

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص112، 113.

2-ناجي علوش، مقدمة الديوان، ج2 ص42، 43.

الدينية، وخصوصياته التكوينية النازعة صوب المثالية، وما واكب ذلك من عوامل الحرمان، كان ما يزال يتفاعل في إهاب السياب خالقاً له صورةً حقيرةً لذاته أمام نفسه مصدرها العلاقة المرذولة الكائنة بينه وبين المرأة، فانطلق السياب بعد سلسلة تجارب يبحث عن المرأة الزوج التي تكفل له عاطفة الاستقرار وتمتص حدة الجنس الشبقي في آن واحد.

كانت سفينة الزمن قد أرست شراعها عند مرفأ السنة التاسعة والعشرين من عمر السياب عندما قرر الارتباط الفعلي بالمرأة في سياق شرعي مع فتاة من أبي الخصيب اسمها إقبال بنت طه العبد الجليل... وكانت إقبال في بداية العقد الثالث من حياتها وقد تخرجت قبل سنتين في دار المعلمات الأولية واشتغلت بالتدريس في مدرسة ابتدائية و لم تكن على قدر من الجمال أو الثقافة العالية... ثم عقد النكاح في 19 حزيران عام 1955 في البصرة[1].

ومهما تكن فاعلية الزواج مترجحةً عند السياب بين نفحات الرضا وثورات الغضب، أو بين الصعود إيجاباً والهبوط سلباً، فإن الغالب أن فعل الزواج لم يضف السعادة التي حلم بها السياب على حياته إذ يكتب إلى سهيل إدريس: ستدرك مع الزمن، كيف تفترس المشاكل والمشاغل وقت المتزوج. إنها مشاكل ومشاغل ليست من صنع الزوجين ولكنها مع ذلك، مشاكل ومشاغل، وقد عاقتني هذه المشاغل عن إرسال شيء إلى الآداب طوال هذه المدة[2].

1-عيسى بلاطه، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، ص85, نقلاً عن حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية ص94.

2-ماجد صالح السامرائي، رسائل السياب.

الملحوظ من رسالة السياب أن فعل الزواج ذو فاعلية سالبة (تفترس المشاكل، قد عاقتني) تضاف إلى السلبيات المتراكمة في سياق الماضي. ومن ثم فإن الأثر الإيجابي الأصيل في هذا الأمر هو ما أثمره من تحقيق حلم الميلاد والخلود الذي يراود الشاعر دائماً.

الميلاد هنا لا يتحقق في حب المرأة، وإنما يتحقق في الكائن المتخلق في رحم المرأة في الابن الوليد غيلان. إنها مكافأة نادرة ودفقة حياة خصبة تلقاها السياب بعد تجارب نسائية متعاقبة فأثمرت ولادته في ولادة ابنه، وولادة الكون كله فأضحت الحياة خضلةً مفعمةً بالحركية الوثابة منتصرة على شبح السكون والموت.

إن هذا الحدث يعكس التحول الجوهري في رؤية السياب الشعرية إذ لم يعد همه أن يولد هو في نفسه من خلال هذه المرأة أو غيرها إنما أصبح همه أن يولد هو في غيره، في ابنه. وهذا تغير أساس في بناء فلسفة الرؤية الشعرية في القصيدة السيابية لتصبح القصيدة عنده «حلماً» تصبح «رؤيا» تسعى إلى خلق الآخر بفناء الأنا أو إعادة تخليقها من خلال الذات والتضحية بها. هذه الرؤيا ينهض بها نص شعري متميز أبدعه السياب في لحظة تعبيره عن فرحته بوليده، هو «مرحى غيلان» إذ يمتزج فيه الذاتي بالموضوعي والأسطوري والكوني، تذوب «الأنا» المبدعة في «الآخر» المبدع في كيمياء التحول والمخاض المهيء لولادة الكائن الجديد:

بابا... بابا...

ينساب صوتُك في الظلام، إليَّ، كالمطر الغضير،

ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السرير

من أي رؤيا جاء؟ أي سماوة؟ أي انطلاق؟

وأظل أسبح في رشاش منه، أسبح في عبير

فكأن أودية العراق

فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي: كل وادٍ

وهبته عشتار الأزاهر والثمار. كأن روحي

في تربة الظلماء حبة حنطة وصداك ماء

أعلنت بعثي يا سماء

هذا خلودي في الحياة تكن معناه الدماء

بابا... كأن يدي المسيح

فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح

تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح[1]

لقد تحولت الذات السيابية إلى رحم تصنع الحياة وتلدها، تحولت إلى نهر بويب يهب الحياة لكل أعراق النخيل، تحولت إلى بعل يخطر في الجليل يسير على الماء ينث روحه نسغاً في الورقات يجدد الحياة:

بابا... بابا...

أنا في قرار بويب أرقد في فراشٍ من رماله،

1-الديوان، ج 1 قصيدة مرحى غيلان ص 324, 325.

من طينه المعطور، والدمن من عروقي في زلاله

يتثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل

أنا بعل: أخطر في الجليل...

على المياه، أنثّ في الورقات روحي والثمار

والماء يهمس بالخرير، يصلّ حولي بالمحار.

وأنا بويب في فرحي وأرقد في قراري[1].

غير أن الأمر ليس واقفاً عند ميلاد الذات الأب في الذات الابن وإنما الفلسفة الشعرية الرؤيوية تفتح أطر الشمولية، أطر المطلق الوطني والكوني الرحيب فتولد جيكور وتثمر أعمدة المدينة المعدنية فتصبح أشجار توت فارغة في فضاء ربيعي طلق، وتتفجر الأنهار، وتورق البراعم، ويتحرك النسغ في الورقات.

إن الصورة الشعرية تتفجر مفرداتها حياةً وبعثاً وولادةً... تتفجر انتصاراً للحياة على العدم، وتكتظ عناصرها البنائية حيويةً وألواناً تتضام وتتجمع لتسير في اتجاه واحد نحو إشراقة المستقبل حيث ديمومة البقاء.

ولكن كل هذه الألوان والعناصر المختلفة تأخذ مقومات وجودها الشعري وفاعلية دلالاتها من ذوبان العنصر «المركز» «بابا» وفنائه في أوصال الكلمات وخطوط الصور. إن هذه الكلمة «بابا» هي كلمة السر أو الكلمة المفتاح في القصيدة كلها التي تنطلق منها

1-الديوان، ج1 قصيدة مرحى غيلان ص325.

الرؤيا حاملةً طاقاتٍ شعريةً متوثبةً تعلن تجدد الميلاد:

بابا... بابا...

جيكور من شفتيك تولد، من دمائك في دمائي

فتحيل أعمدة المدينة

أشجار توت في الربيع. ومن شوارعها الحزينة

ورق البراعم وهو يكبر أو يمص ندى الصباح

والنسغ في الشجرات يهمس، والسنابل في الرياح

تعد الرحى بطعامهن.

كأن أوردة السماء

تتنفس الدم في عروقي والكواكب في دمائي

يا ظلي الممتد حين أموت، يا ميلاد عمري من جديد.[1]

هكذا استطاع هذا النص رؤيا أن يكون ذا نبض خاص في أشعار السياب وفي علاقته مع المرأة وما نتج عنها من ميلاد السياب في ابنه وتمثيله للحياة والفرحة بها في سياق شعري مفعم بالصدق وتفجر القوى الكامنة في كل عناصر الكون والأسطورة. إن هذا النص لا يجسد علاقةً كائنةً بين أب وابنه، وإنما يتخطى ذلك إلى حيث يرصد قصة الانتصار على الموت في لحظة من اللحظات، وهذا الانتصار يحقق كل ما حرمه الشاعر (أو ما حرمه الإنسان الحق كما يراه

1-الديوان، ج1 قصيدة مرحى غيلان ص.623

الشاعر) من انتصار للريف على المدينة وللحقل على الشارع وللخضرة على الجفاف وللدفء على البرد، وللسلام على الدمار وللخصب على العقم... الخ ولكنه لم يكن انتصاراً عن طريق السواعد المناضلة، وإنما كان في الولادة المتجددة والتقمص التناسخي[1].

وأخيراً قد تكون هذه الوقفة صالحةً نقدياً للتوقف عن الحديث في غراميات السياب الواقعية والمتخيلة إذ لا تضيف العلاقات التي تمت بعد ذلك جديداً إلى تطور الرؤية الشعرية، وإنما كانت علاقات عابرةً أفرزها المرض والحلم بالشفاء منه.

وهكذا يفرز التحليل النقدي العلاقة بين السياب والمرأة في مدار الحب وكأن نسقاً قانونياً يحكم جدلية إنتاجها شعرياً في إطار يحكمه قطبان رئيسان هما السكون /الحركة أو الموت/ الميلاد.

1 – 4

الشاعر والمرأة في مدار الوطن:

في البيت الذي أنشده السياب:

شعري لهاث الكادحين   وليس أنفاس الغواني[2]

تتحدد ماهية الشعر واتجاهه في علاقته بالعقيدة الأيديولوجية فترة الانتماء السياسي، الشطرة الأولى من البيت تكشف عن هذه الماهية الشعرية الجديدة إذ يبدو الشعر لهاث الكادحين أي نابعاً

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب ص328.

2-الديوان، ج2، قصيدة إلى حسناء الكوخ ص511.

منهم ومعبراً عنهم بما يحمله من تصوير واقعهم وآلام معيشتهم. وفي الشطرة الثانية تؤدي دلالة النفي ليس دور المتمم في صياغة الماهية الشعرية إذ لم تعد المرأة هي مناط الشاعرية الرئيسي، وإنما أخذت تحور دورها في علاقتها بالشعر والشاعر بما يخدم أيديولوجيته الفكرية الجديدة ويفسح المجال لأن يكون الكادحون المعدمون مصدراً حياً من مصادر الشعرية السيابية. وهذا ما يؤكده البيت التالي مباشرة للسابق:

توحيه آلاف الأكف القابضات على الزمان[1]

في هذا الأفق الشعري الطارىء لا تفقد المرأة فاعليتها مطلقاً، ولكنها تتحور لتدخل في مدار الوطن، لتصبح عنصراً مولداً للثورة السياسية التي تولد بدورها الحياة ذات العناصر المتكملة. ومن ثم فالمرأة تتأقلم في عنصر الحث على التمرد والرفض والثورة بغية تحرير الجماهير الراكضة في متاهات الجوع، فهي في يد الشاعر وسيلة ضغط وأداة نداء:

نادي أباك المستكين إلام تبقى مستكيناً

نادي أباك الجائع العريان: هبّ الجائعونا

ويرصد السياب مأساة المرأة المومس التي احترفت البغاء بفعل المجتمع الظالم الذي تركها نهباً للجوع واليتم حتى أضحت بغياً. في هذا الجانب تؤدي المرأة في سياق الشعر دور منفذ النقد الاجتماعي المثوّر الذي يسعى لتصحيح العلاقة مع الوطن:

1-المصدر السابق ص511.

ويح العراق! أكان عدلاً فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة

ثمناً لملء يديك زيتاً من منابعه الغزيرة

كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟[1].

في مدار الوطن تكتسب المرأة بعداً رمزياً هاماً إذ تصبح المرأة أماً، وحبيبة، ووطناً في سياق شعري ونفسي يوحد بينهم. إن المرأة هنا تتجاوز برمزيتها الموضوعية إلى دلالة الإيحاء الرمزي حيث تصبح الحاجة إلى المرأة الأم والحبيبة هي الحاجة إلى الوطن نفسه، ويشتد هذا الشعور جذوةً تحت تأثير فاعلية الاغتراب التي عانى منها السياب. لقد كان السياب في وطنه مغترباً في ذاته، متقوقعاً فيها، أما الآن فإن اغترابه مضاعف لأنه خارج فضاء الوطن، فهو بمنأى عن الأم والحبيبة والوطن في وقت واحد، لذا فإن الشوق إلى واحد من الثلاثة يعني الشوق إليهم جميعاً، ويصبح المثير الشعري هنا مثيراً واحداً يربط بين المرأة والوطن في سياق تصويري واحد، فمرة تبدو الصورة الشعرية موحدة بين الأم والوطن:

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق...

وكنت دورة أسطوانه

هي دورة الأفلاك من عمري تكور لي زمانه

في لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه

1-الديوان، ج1، قصيدة المومس العمياء، ص539.

هي وجه أمي في الظلام

وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام[1]

ومرة ثانية تبدو الصورة موحدة بين الوطن والحبيبة توحيداً يضيء الروح ويبدد الظلام ويكمل اللقاء:

أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه،

يا أنتما، مصباح وحي أنتما وأتى المساء

والليل أطبق فلتشعا في دجاه فلا أتيه

لو جئت في البلد الغريب إلي ما كمل اللقاء

الملتقى بك والعراق على يدي... هو اللقاء!.[2]

وفي بعد شعري رمزي تؤدي المرأة دور التوطئة لحادث التحول ولحظة المخاض استشرافاً لولادة وطنية جديدة، وتخطياً لحاجز السكونية والجمود، فتتكسى المرأة الحبيبة بمسحة غزلية ناعمة تنتجها مستويات تعبيرية وأدائية مختلفة تقوم كلها على فلسفة الموت والميلاد وانبثاق الضد من الضد وخلق الحي من الميت، إن هذا كله يتم شعرياً من خلال مراحل بنائية يفضي بعضها إلى بعض في إيقاع متنظم.

قصيدة السياب ذائعة الصيت أنشودة المطر تعد مقدمتها الغزلية نموذجاً محكماً لهذه الفلسفة الشعرية. إن تجربة القصيدة كلها في

1-الديوان، ج1, قصيدة غريب على الخليج ص318.

2-الديوان، ج1, قصيدة غريب على الخليج ص320

إطارها الشمولي تنهض بها فاعلية رؤيوية متنامية تصاعدياً نحو حدث رئيس هو الولادة والخلق بما يكتنف هذا الحادث من آلام المخاض وفورة التحول، بدءاً من دغدغة صمت العصافير، وارتقاب الطفل لعودة أمه ومروراً بنذر الرعود والبروق تمسح السواحل بالنجوم والمحار وحركية المهاجرين الفتية يصارعون عواصف الخليج وأمواجه، وانتهاءً بالمطر الذي تتخلق من قطراته الأجنة وتتولد الحياة.

فإذا وضعنا في الحسبان النقدي هذه الصور الجزئية المتجاورة في علاقات سياقية تشكل بناء القصيدة، وقرناه بالمطلع الغزلي الرقيق، استطعنا أن ندرك وشائج الصلة بين عناصر بناء الرؤية في المطلع وعناصر بنائها في صلب القصيدة وهي عناصر رؤيوية واحدة يفرزها الموت والميلاد:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهناً ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء،

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد، والظلام والضياء،

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

اونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...[1]

إن جملة العناصر التصويرية في هذا المطلع ترجع إلى منبع حسي واحد هو الطريقة التي تتناسخ بها مظاهر الطبيعة حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض، وحيث يختلج الوجود في آن واحد بالخريف والشتاء، والموت والميلاد، والظلام والضياء، وهي عناصر موائمة بذاتها للتجربة الكلية في القصيدة، فوق أنها بنسقها التعبيري موحية بقلق التشكل وإيقاع التغير المرتقب: راح ينأى عنهما القمر، تورق الكروم، ترقص الأضواء، يرجه المجداف تنبض النجوم تغرقان في ضباب، سرح اليدين فوقه المساء ارتعاشة الخريف، فإذا مضينا مع الدلالة الجمالية لهذا النسق إلى مداها، أمكن القول: إن ما تحمله هذه الفلذات التركيبية من معنى الميلاد في الظاهرة الطبيعية هو الوجه الآخر من معنى الميلاد في الإنسان.[2]

1-الديوان، ج1، قصيدة أنشودة المطر ص474، 475.

2-محمد فتوح أحمد، توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة، فصول، عدد4 يوليو 1981 المجلد الأول ص46، 47.

واضح أن غزلية المطلع تنتظمها معادلة بنائية قوامها: الفناء / البناء، العدم/ الوجود، الموت/ الميلاد، الظلام/ الضياء. ولكن من خلال لحظة تحول دقيقة تكتسب تميزها من خصوصية الرمز وتوحيده بين الذاتي والموضوعي بما يهيىء الإطار النفسي لتجربة الولادة وانبثاق النور من تلافيف الظلام. وهذا ما يضفي على حيثيات الجمال الأنثوي طاقات شعرية ثرية تجعلها تتجاوز حدود المعيارية المباشرة «إلى غير المباشر والمحدود من معاني الأرض والوطن»[1] لتتوحد المرأة والشاعر معاً في مدار الوطن.

1 - 5

الشاعر والمرأة في مدار الذكرى:

هرم المغني...، رحل النهار، ووقف السياب على حافة النهاية، ونهاية التجربة، يلفه ضباب الأسى والشجن، ويضعه المرض وجهاً لوجه مع قتامة الموت. في هذه اللحظات المتوترة والموقوتة من الحياة يتمزق السياب في بوتقة الزمن. ذلك لأن العلاقة بين السياب والزمن، في هذه الآونة، علاقة حادة يمسك الزمن فيها سيف القوة وجبروت القهر مؤكداً لنفسه النصرة على الشاعر، والغلبة على طاقته الإبداعية المنهزمة.

غير أن السياب بما ترسب في أعماقه من بقايا ذاته المتوثبة يطمع في المقاومة وكسر هذه الحدة وتخفيف وطأة المعاناة. ولكنه لا يجد أمامه غير عملية الارتداد إلى الماضي بفعل التذكر الذي يجدد فترة

1-المصدر السابق ص47.

الخصوبة والنضرة في الحياة. إنها مجرد عملية استرجاع خيالي تنأى بالسياب عن الواقع المؤلم. ولكن فعل تكرار الماضي ذاته واستحضاره في الرؤيا له قيمته وفاعليته في تحوير العلاقة مع الزمن لصالح الشاعر. إن التكرار هو استخدام الزمن استخداماً ينقذ الزمن، كما يعبر كيركيغارد، فالعلاقة الخاطئة بين الفنان والزمن تجعل الفنان عاجزاً عن توكيد ذاته في الديمومة. من هنا اتجاهه إلى تمجيد الذكرى وجعل الحب يقيم في الماضي الذي تحفظه الذاكرة[1].

في هذا المدار الذي يحكمه العجز والموت، تظهر المرأة بوصفها عنصراً مؤثراً في تشكيل الوعي والرؤيا. فتظهر الأم تواسي السياب الابن وتضمد جراحه، تمنحه كساءً من أثوابها وتعد له فراشاً وثيراً في قبرها، وتغريه بدفء الأمومة وحنان عطفها المتدفق وخواص عالمها المستحيل. وهو يسمع نداء الأم فيثلجه مستسلماً لخدر الأمومة ووهم النداء:

سآخذ دربي في الوهم

وأسير فتلقاني أمي[2].

إن السياب في إبداعاته الشعرية المتأخرة «يمزج بين تراب جيكور وتراب أمه التي سبقته إلى الموت، أو هو يمزج بين الكائنين في وحده صوفية... إنه رجا أن تدعوه إليها أمه التي أعدت له فراشاً بجانبها في القبر»[3]. وفي هذا السياق نستطيع أن نلمح القدرة على إعادة

1-أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص30.

2-الديوان، ج1، قصيدة في الليل ص610.

3-أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ص259.

تشكيل ما سمي خطأ بالموقف الأوديبي، وصحته حنين الرحم، أو نداء الأرض. الأم تظهر بعنف مقتحم وبحضور يستحيل تجاهله. وهي عادة ما تظهر مع دقات الجنس والحب الغامر الدافق، وتظهر بكل قوتها وجذبها ودلالتها سواء كانت حاضرة بجسدها أم غائبة إلاّ من حقيقة موقعها بداخل الداخل، وحقيقة توحدها مع الأرض الرحم.[1]

والسياب كلما أطبق عليه الموت اشتد التصاقاً بذكرى الطفولة وتجاربه العاطفية. وهنا تظهر وفيقة مثاله المنشود. غير أن عودتها متحدة بالكوني والأسطوري حيث تصبح الولادة الجديدة مشروطةً بانبعاث وفيقة في عالم الموت والذي يؤدي إلى تجديد عمر الشاعر:

لو صح وعدك يا صديقه،

لو صح وعدك. آه لانبعثت وفيقه

من قبرها، ولعاد عمري في السنين إلى الوراء[2].

إن سكونية المرض تدفع إلى البحث عن الحركة. والسياب في بحثه عن الحركة يلتقي بوفيقة في ثوبها الأسطوري فكأنها عشتروت إلهة الخصب والنماء ينشق عنها المحار. وهو إذ يتملى شباكها الأزرق إنما يتوق إلي نظرة حنو منها تجدد البقاء وتنتصر على الموت:

أطلي فشباكك الأزرق

1-يحيى الرخاوي، دورات الحياة وضلال الخلود، فصول، أكتوبر 1990 ص164.

2-الديوان، ج1، قصيدة ليلة في باريس ص622.

سماء تجوع

تبينته من خلال الدموع

كأني بي أرتجف الزورق

إذا انشق عن وجهك الأسمر

كما انشق عن عشتروت المحار

وسارت من الرغو من مئزر

ففي الشاطئين اخضرار

وفي المرفأ المغلق

تصلى البحار[1].

إن هذه الصورة الشعرية ترصد السياب في مدار الموت يقاومه بالمرأة التي تبعث الأمل وتجدد غرس نطف الحياة حتى في أقصى اللحظات توتراً ومثولاً أمام الجبروت الموتى.

المكاشفة:

لم يبق إلاّ الاعتراف... هكذا فرضت الحقيقة نفسها على السياب قسراً فقد جف النبع، وتوقف الدفع، وأصبحت القوى خائرةً واهيةً، وتكشفت أيامه عن سراب خادع... تكشفت عن جفاف صلد وصخر صلب لا تجدي معه الأزاميل، وأفصح الزمن عن جهامته القاتمة... ففيم المكابرة؟!... وفيم العناد؟!! هنا تكون

1-الديوان، ج1، قصيدة شباك وفيقة ص121، 122.

المكاشفة العميقة نوعاً من الصدق الفني والواقعي، ويكون الاعتراف بلسماً تلتئم به بعض الجراح الفاغرة، لقد دُفع السياب دفعاً لأن يقول كلمته الأخيرة، فلماذا لا يصدق فيها وهي آخر آثاره الحياتية؟!.

المكاشفة في هذا السياق، نوع من الإبداع الذي يستمد أصوله ومقومات حركيته من صدق الموقف ودفء حرارته. ففي الموقف الأخير تكون الذات عاريةً تماماً أمام الحقيقة الصارخة في عريها بدورها أمام الذات. لذا يرسم السياب هذه الذات كما هي عارية من كل بهرجة أو تزييف، يرفع عنها الأقنعة والسُتُر فتبدو متمزقةً محترقةً بنار اللوعة والحرمان. لقد خرجت الذات السيابية من التجارب النسوية المتعاقبة لا تظفر إلاّ بخيبة الأمل والإخفاق المضني، لقد كانت تجربته مع المرأة سراباً قاسياً يبدو قريباً وبعيداً في آن واحد. إن التجربة قد انتهت، ولكن السياب لم ينل منها حباً لم ينل منها إلاّ أسماء حبيباته على الرغم من أنه قصر غناءه عليهن وخلق منهن رحماً للولادة ونبعاً للحياة وألقاً للنور، فأضحى مجنون زمانه الذي يهيم بألف ليلى وهو محروم من وصالهن:

وبجنون يهيم بألف ليلى   فلا وصلاً ينال ولا اقترابا[1]

....

غنى ليصطاد حبيباته   فاصطاد أسماء حبيباته[2]

السياب إذ يدير ظهره إلى الوراء، ينظر في مغاور الماضي، لا يرى

1-الديوان، ج2، قصيدة صائدة، ص317.

2-الديوان، ج2، قصيدة شاعر، ص159.

إلاّ الجوع والإخفاق. لم يبق من حبه إلاّ أسماء، صدى طارىء من رعد دونما إمطار:

لم يبق لي سوى أسماء

من هوى مر كرعد في سمائي

دون ماء[1].

وتصل إرادته إلى لحظة حاسمة... تصل إلى حتمية المكاشفة فيرسم تاريخه النسوي العاطفي في وثيقة شعرية رائعة:

وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا،

ولكن... كل من أحببت قبلك ما أحبوني

ولا عطفوا علي، عشقت سبعاً كن أحياناً

ترف شعورهن عليّ، تحملني إلى الصين

سفائن من عطور نهودهن، أغوص في بحر من الأوهام والوجد

فألتقط المحار أظن فيه الدر، ثم تظلني وحدي

جدائل نخلة فرعاء

فأبحث بين أكوام المحار، لعل لؤلؤة ستبزغ منه كالنجمة،

وإذ تدمى يداي وتنزع الأظفار عنها لا ينز هناك غير الماء

وغير الطين من صدف البحار، فتقطر البسمة

1-الديوان، ج1, قصيدة جيكور أمي، ص657.

على ثغري دموعاً من قرار القلب تنبثق،

لأن جميع من أحببت قبلك ما أحبوني[1].

رائعة هذه اللوحة الشعرية فيما تفعم به من صدق الاعتراف والمكاشفة، في تعريتها للتاريخ وحجم الذات فيه، إن المفردات وظلالها الدلالية تأخذ بأيدينا لنقف على حقيقة الشاعر المكشوفة في العراء دونما تجمل أو مواربة.

إن مواصلة المعاشرة للسياب في لحظة المكاشفة تكشف عن تأكيد هذه الاعترافات بمحض إرادة السياب نفسه، ولكن من خلال معاودة الذكر التي تحمل في قلبها براءة الطفولة عندما يرنو إلى شناشيل ابنة الجلبي لعلها تنكشف له فيروي ظمأ قلبه المكلوم، وكم ظل السياب ينتظر ائتلاق الشناشيل سنين طويلة ولكن الشناشيل لم تأتلق بعد، و لم تخرج من خدرها ابنة الجلبي، ليمتد الجدب والجفاف إلى حياته فتظل نبتاً دونما ثمر ولا وردٍ... تظل أباطيل من نسج الخيال:

ثلاثون انقضت وكبرت: كم حب وكم وجد

توهج في فؤادي!

غير أني كلما صفقت يدا الرعد

مددت الطرف أرقب: ربما ائتلق الشناشيل(*)

1-الديوان، ج1, قصيدة أحبيني، ص639, 640.

(*)الشناشيل: شرفة مغلقة مزينة بكثير من الخشب المزخرف والزجاج الملون، كان شائعاً في البصرة وبغداد قبل مائة سنة، والجلبي لقب هو عند المصريين شلبي وعند الأوروبيين ماركيز. انظر الديوان، ج1, ص597.

فأبصرت ابنة الجلبي مقبلة إلى وعدي!

ولم أرها. هواء كل أشواقي، أباطيل

ونبت دونما ثمر ولا ورد![1].

هكذا يسدل الستار على فاعلية المرأة في حياة السياب عند هذا الحد الذي أفرزه التحليل النقدي مبرزاً تأصل الحرسان والجفاف العاطفي وعمق الموت في كيان السياب بفعل الإخفاق المتوالي في سلسلة التجارب العاطفية التي اصطنعها السياب وخلق لها أسباب وجودها لعله يحقق ذاته في ذات المرأة التي أمل أن يرتشف منها الحب الصافي والأمومة الدافئة في أية مرحلة من مراحله الزمنية... ولكن هيهات!!.

غير أن هذا التحليل المتأني للمادة الشعرية للسياب يمكنه الوقوف على ثوابت رؤيوية تقوم فاعليتها بدور المنتج في مسألة المرأة في حياة السياب. إذ لا يمكن قبول الفرضية النقدية التي تجعل من هذه الحلقات العاطفية المتعاقبة والمترجحة بين وهدة الهبوط والموت وبين ومضة الصعود والميلاد، انعكاساً حرفياً لعقدة النقص التي تكونت وترسبت في أعماق السياب بفعل ظرف بيئي وآخر خلقي وثالث قدري تمثل في موت أمه وزواج أبيه وموت جدته. وهي فرضية فسر بها يوسف عز الدين شعر السياب ونازك الملائكة ويرجع مناط الجودة والريادة في شعرهما إلى الإحساس اليقظ بهذه العقدة وتفاعلها في أعماقهما بدرجة عالية. وقد صاغ فرضيته النقدية هذه

1-الديوان، ج1 قصيدة شناشيل ابنة الجلبي، ص601.

بقوله: أرجو ألا أكون غريباً في الرأي وبعيداً عن الصواب عندما أقول إن الشعور بالنقص عند الشاعرين هو الذي دفعهما إلى الإكثار من النظم بالأسلوب الجديد وهو الذي دعاهما إلى السباق للفوز بالريادة في هذا الفن. ومن دراسة الحياة الوجدانية للشاعرين يظهر مصداق الفرض الذي فرضته[1].

وعلى الرغم من أن هذه الفرضية النقدية لها حيثياتها العلمية في أفق التحليل النفسي، ومقوماتها النقدية الحدسية بما تمنحه من آفاق رؤية يمكن بها ولوج الكون الشعري للسياب، وبخاصة في المنحى العاطفي كما حدث في هذا المبحث، نقول على الرغم من ذلك، فهي فرضية نقدية تقبل المناقشة ولا تنأى عن التحوير والتعديل النقديين.

ذلك لأنه من الغبن للسياب ولإبداعه الشعري أن يكون المثير الشعري الوحيد فيه هو عقدة النقص. إذ العقدة وحدها لا تنتج الشعر كله وإن أنتجت بعضه، وإنما الأكثر موضوعيةً هو أن نميل إلى أن هناك فلسفة شعرية هي التي تلعب دور الرؤية في الإبداع الشعري، أي دور المثير التجريبي وبخاصة عندما تتمحور المرأة في الخط الفاصل بين الرمز والمرموز والموضوعي والذاتي فتصبح هي والشاعر والكون وجوداً واحداً في آن.

كما أن هناك مثيراً شعرياً رئيساً جعل السياب وشعره أكثر التصاقاً بالمرأة هذا المثير هو الموت كما تم رصده سابقاً، فهو في

1-يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، طبعة النادي الأدبي الثقافي، ص1 1986, ص162.

أبعاده العميقة المثير الحقيقي للحياة، فتعميق الإدراك به يعني تعميق الإدراك بالحياة نفسها، لأنه يدفع إلى تحسس الزمن ومراقبة صيرورته. وهذا يعني تحسس الفناء والعدم من خلال الزمن. ومن ثم اندفع السياب بحمى الحياة يبحث عن الحركة والنشوة فرأى أن حب المرأة هو مصدر هذه الحركة الحياتية المنتشية. وهنا تكمن الصلة الوجودية بين الحب والموت على اعتبار أن كلاً منها مثير للآخر ومنتج له، أو هما وجهان لمثير حياتي وشعري واحد. فإذا كان الشعور بالزمان يبلغ أوجه في الحب فمعنى هذا أن الشعور بالموت يبلغ أقصاه في الحب[1]. والسياب في خلطة تكوينه الجسدي والنفسي يحمل بدايات الموت وإرهاصاته. فهو تتآكل قواه لحظةً بعد أخرى مما يزيد إحساسه بالفناء. وهو نفسياً صافح الموت في حلقته الحياتية الأولى. وهنا تكتمل أبعاد المأساة الجسدية والنفسية مترسخة في جذور الأعماق، ويصبح الهروب منها في أحضان المرأة أمراً ذا منطق مقبول.

شيء آخر جدير بالتنبه إليه هو خصوصية الموهبة الإبداعية الشعرية التي يتميز بها السياب. وقد كان السياب نفسه مدركاً لهذه الخصوصية إدراكاً عالياً جعله يسعى لأن يضمن لنفسه بها خلوداً في إبداعه. إنه على يقين أن هذا الإبداع وحده القادر على مقاومة عوامل التعرية الزمنية والمكانية، بل إن الأمر يتجاوز ذلك إلى تخليد من يتضمنه هذا الإبداع لأنه باقٍ بعد فناء ذات الشاعر وذات المحبوبة. لذا فإن السياب ما فتيء يضرب على هذا الوتر:

1-عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1962 ص35.

سأسعى لأضفي عليك الخلود   بشعر من الروح قد فجرا
فتمسين أغرودةَ العاشقات   وترنيمةَ الركب عند السرى[1]

ويهمس في أعماق ذاته في لحظة رثاء للنفس يحلم فيها بالخلود في نبض أشعاره:

إن دُسَّ تحت التراب جثمانه   وكفَّ قلب بين طياته!
خلف قلباً بين أشعاره   يسمع من في الأرض دقاته![2]

بناءً على ما سبق تبدو فرضية يوسف عز الدين قاصرةً عن تفسير شعر السياب تفسيراً شاملاً كما تبدو علاقة السياب بالمرأة متخذة نسقاً ثابتاً يمكن صياغته على شكل قانون على النحو الآتي[3]:

أنا ميت في الحرمان من المرأة

سأبحث عن الحياة في الحب

أنا أحب

سأخفق في حبي

أنا ميت بالإخفاق في الحب

سأبحث عن الميلاد في حب جديد.

1- الديوان، ج2, قصيدة أغرودة ص165.

2- الديوان، ج2, قصيدة شاعر، ص160.

3- راجع القوانين التي صاغها عبد الكريم حسن في (الموضوعية البنيوية) ص330, 331.

الفصل الثاني

بين القرية والمدينة

ويشمل المباحث الآتية:

بين المدينة والشاعر الحديث

الموت في دروب المدينة

الحنين إلى الرحمة وحلم الميلاد

2 - 1

بين المدينة والشعر الحديث:

من المسلَّم به نقداً أن هناك علاقات تأثير وتأثر بين الأديب والمجتمع الذي يعيش فيه. إذ المجتمع هو الفضاء المكاني الذي يخلق التجارب وينميها من خلال تبدل الفاعليات بين كائناته. والأديب في مدار علاقته بكائنات المجتمع تتأثر نفسيته بكل أبعادها الإيجابية والسلبية فتظهر في تشكيل العمل الأدبي والنهوض به. لذا فإنه حيث يتخذ لنفسه موقفاً من هذا المجتمع فإنما يعكس موقفه الفكري هذا «فهمه للمجتمع وتأثره به ومن هنا يعد الأدب تصويراً لهذا الفهم ونقلاً له»[1].

لعل هذه التوطئة تدفعنا خطوةً نحو الاقتراب من رصد الموضوع الرئيس وهو العلاقة الناشئة بين الشاعر الحديث والمدينة وما أفرزته هذه العلاقة من رؤية شعرية لها سمتها الخاص في مواجهة رؤية الشاعر الحديث من القرية والحياة فيها.

لقد فرضت المدينة ذاتها على ذات الشاعر في الحضارة المعاصرة بوصفها معلماً هاماً من معالمها ومنتجاً رئيساً لخصائص العصر. ولما كان الشاعر الحديث بخواصه الحدسية والشعرية في مقدمة الإنسان الراصد للأحداث والظواهر والنافذ إلى أعماقها، فإن موضوع المدينة قد وجد عنده اهتماماً خاصاً ووعياً شعرياً دقيقاً استطاع به رصد فاعلية المدينة وأثرها في صياغة الحياة. لذا فإن موقف الشاعر من المدينة يعد من أهم القضايا الإنسانية التي طرحها إذ كان صدى

1-عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط2، 1958 ص44.

مباشراً للصدمة الحضارية التي زعزعت ثقة الشاعر الإنسان بنفسه وبالوجود من حوله، فكان تعبيره عن تضايقه بالمدينة تعبيراً عن تضايقه من الحضارة الحديثة حيث كانت المدينة رمزاً لتلك الحضارة[1].

كان هذا الموقف وراء رؤية إليوت الشعرية في عمقها وبعدها الذي جسد موقفه من الحضارة المعاصرة كما عبرت عنه قصيدته الشهيرة الأرض الخراب التي تصور موقف الإنسان المعاصر من الحضارة المادية ممثلة في المدينة وما ينبىء به مستقبل هذه المدينة من نذر الفناء والجفاف وحتمية الموت والهلاك نتيجةً لسيطرة الآلة والمادة وجفاف جوهر الروح الإنسانية تحت وطأة سلطة المال وسحر شيطانه. من هذا المنظور رصد الشاعر الحديث المدينة باعتبارها الإصار الحضاري الذي يفجر معاناة الإنسان المعاصر للمشاكل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والنفسية والثقافية التي سيطرت على مجتمعه خاصةً بعد الحرب العالمية الثانية[2] فأضحت معاناته الحياتية فيها بارزة نتيجة معاينته للواقع وشعوره الزائد به ونتيجة لبحثه عن مجال أوسع وأعمق خلال تجربة احتكاك ذاته بالوجود ومحاولة اكتشاف هذه الذات[3].

في هذا السياق طبيعي أن يكون الشاعر العربي الحديث جزءاً من

1-إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1978 ص112.

2-السعيد الورقي، الموقف من المدينة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الثقافة عدد2 ديسمبر 1989 ص48.

3-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف ص310.

الكون الشعري العالمي وعضواً فاعلاً فيه يسمع صدى الكلمة الشعرية فيستجيب لها يحاورها صاهراً إياها في وعاء تجربته، ثم يرسل إبداعه الخاص ليترك صداه في أجواء الكون الرحيب. وبذلك يكتسب دوره سمة المشاركة الإيجابية في فهم الأحداث وصياغة التصور الكوني.

ومهما يكن من أثر للإبداع الشعري العالمي في الشاعر العربي من خلال عملية المثاقفة وهجرة الأفكار والنصوص واستعارة الرؤى واستيحاء التصورات، فإن إبداع الشاعر العربي في رصده لموضوع المدينة رصداً شعرياً له كينونته الخاصة. ذلك لأن الشاعر العربي الحديث هو نفسه الذي يعيش تجربة ذاته في ذات المدينة وذات الحضارة المعاصرة. والمعايشة ذاتها هي التي تخلق التجربة وتؤصلها تأصيلاً قوامه الصدق الفني والواقعي معاً. وبذلك تكون فاعلية التأثير الخارجي، مهما عظمت، ليست كل التجربة وإن أرشدت إليها وأسهمت في بنائها. لقد تجاوز الشعراء المحدثون هذا التأثير إلى حيث الانغماس في عمق الحياة بظروفها القوية والتي أجبروا على ممارستها في شيء من المقاومة والتحدي. وكانت هذه الظروف الحياتية والإطار الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون وواقع التجربة التي يعانيها هؤلاء الشعراء هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى الاهتمام[1].

ومن الملحوظ أن أكثر الشعراء الذين عالجوا موضوع القرية والمدينة كانوا نازحين من القرية، وحين صدمتهم المدينة تشبثوا

1-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة دار الثقافة، بيروت ص327.

بقيمهم الريفية[1] وكان لهذا التزاحم للقيم الريفية والمدينة وما نشأ عنه من صراع، أثر في نفوس الشعراء المحدثين وبلورة تجاربهم بلورة مأساوية تشي بجو التيه والاضطراب وفقدان الوعي ولوعة الاغتراب والوحدة والانكفاء على الذات، إن القرية والمدينة بكل ما لهما من خصائص معيشية متناقضة ما زالتا تعيشان في نفوسهم جنباً إلى جنب، وسرعان ما تبرز صور التناقض في نفوسهم نتيجةً لما هو ماثل بين حياة القرية وحياة المدينة من تناقض[2].

هكذا اكتسبت المدينة مكانتها في رؤية الشاعر الحديث وأصبحت ملمحاً شعرياً يعكس هموماً رومانسية في بعد من أبعاده، ويعكس الوضع النفسي الفردي للإنسان المعاصر في أزمته الحضارية في بعد ثان، ويعكس الموقف الفكري والأيديولوجي من خلال علاقات الرمز والإسقاطات السياسية في بعد ثالث.

ومن الجدير بالذكر أن نلفت النظر إلى ما وراء ذلك من ظرف تاريخي هام أخذت فيه المدينة تكتسب هذه الأهمية عندما نشأ الشاعر العربي في مهد الرومانسية وهي في أوج توهجها الشعري في العقد الثالث من هذا القرن، ثم خرج للحياة الرومانسية نقذف إلى الجماهير آخر إبداعاتها على واقع نيران الحرب العالمية الثانية. كان لهذا الحدث الخطر أثره في إفاقة الشعراء من غفوة الأحلام وشرنقة الذات ليستوعبوا الواقع بكل أبعاده المأساوية مما أصابهم بشيء من الدهش جعل الحياة بعناصرها تختلط عليهم في البداية

1-محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر عدد3 ديسمبر 1988 ص180.

2-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص327.

إختلاطاً شديداً مما يعني أن الرحلة من القرية إلى المدينة إنما هو رمز لعبور تجربة الشاعر من بيئة ساكنة إلى بيئة متحركة ومن بيئة مؤنسة إلى بيئة موحشة. وكل شيء في الوضع الجديد يرى مقارناً بنقيضه في الوضع القديم[1].

كان السياب واحداً من هؤلاء الشعراء المحدثين الذين عايشوا التجربة بكل أبعادها متأثراً بالمد الثقافي وبالظرف التاريخي وبصدمة تجربته الخاصة مع المدينة بعد أن انتقل إليها من جيكور وهو يحمل قلباً ينبض بالإخفاق ونفساً تسيطر عليها ظلال الموت الداكنة. وكان لهذا الصدام العنيف بين جيكور وبغداد وقع راسخ في تحديد اتجاهاته الشعرية وتحديد صورة حياته القصيرة بين الحياتين القروية والمدنية في سياق من التفاعل الحي بين الموت والميلاد.

1-محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، عالم الفكر، ص137.

2 - 2

الموت في دروب المدينة:

بعد أن تلقى السياب صدمة المدينة القاسية حاول صياغة التجربة شعراً ليرصد عمق المأساة:

وتلتف حولي دروبُ المدينة:

حبالاً من الطين يمضغن قلبي

ويعطين عن جمرةٍ فيه، طينه،

حبالاً من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينة.

دروبٌ تقول الأساطير عنها

على موقد نام: ما عاد منها

ولا عاد من ضفة الموت سار،

كأن الصدى والسكينة

جناحا أبي الهول فيها، جناحان من صخرة في ثراها دفينة.

فمن يفجر الماء منه عيونا لتبنى قرانا عليها؟

ومن يُرجع الله يوماً إليها؟[1].

1-الديوان، ج1, قصيدة جيكور والمدينة ص414, 415.

التأمل النقدي لهذا النص يكشف عن وجود بنيتين فاعلتين في إيجاده ويميط اللثام عن مثيرين مؤثرين في حياة السياب وفي تشكيل وعيه الشعري هما: القرية والمدينة. فالنص- هنا- لا تنتجه فاعلية المدينة بمفردها من خلال صدمتها الحضارية فقط، وإنما المدينة فاعلية ظاهرة في السطح تعاونها بنية تحتية غائرة هي القرية بفاعليتها الأكثر سبقاً وعمقاً في نفس السياب. لذا فنحن في هذا النص الذي يمثل شريحةً عريضةً في شعر السياب أمام مثيرين متقابلين في سياق تناقضي حاد. فإذا كانت القرية بفاعليتها الإيجابية تتجه صوب التنامي الحياتي وتجدد الميلاد. فإن المدينة بفاعليتها السالبة تتجه صوب التراجع الحياتي المميت. غير أن الاثنين قابعان في الأعماق من نفس السياب التي هي بمثابة الفضاء المكاني الذي يتصارع فيه الاتجاهان معاً في إطار تعاقبي يفضي بعضه إلى بعض في سياق الموت والحياة. ومن هنا تكتسب كل منهما فاعليتها في نفس السياب من خلال علاقات التوازي والتقابل المنتجة شعراً.

فإذا عاودنا النظر في النص وجدنا المدينة عنصراً فاعلاً تسند إليه مجموعة من الأفعال ذات الدلالات الهدامة السالبة. فالمدينة في الصورة الشعرية دروبها حبال من الطين تلتف حول الشاعر تقيد حركته وتمضغ قلبه أي تميت الحياة فيه. وفي تطور قسوتها تصبح حبال الطين حبالاً من النار يجلدن الحقول ويحرقن جيكور في روح السياب.

في الأفعال الثلاثة: يمضغن، يجلدن، يحرقن، وفي المفعولات الثلاثة التي وقع عليها أثر هذه الأفعال وهي: قلبي، عرى الحقول،

جيكور، تكون عملية الهدم الحياتي قد تمت بفعل المدينة التي أُسندت إليها هذه الأفعال ودروبها التي التفت حول الشاعر. هكذا تتم عملية تمويت المدينة للسياب. وفي فعل آخر يزداد هذا الموت وهو: يزرعن. فالزرع هنا ليس إيجابياً ولكنه سلب فهو رماد الضغينة وما يثمره من أحقاد تقتل مُثُلَ الحياة وأخلاقياتها في روح السياب.

في تطور بنائية الصورة الشعرية تكتسب دروب المدينة بعدها الأسطوري لتصبح أنهاراً للموت الذي لا يعود من ضفته سارٍ. وتصبح الحركة – التي هي رمز الحياة – شمعاً منفياً لا وجود له لأن جناحي أبي الهول رمز الحياة الجافة الميتة مدفونان في ثراها فلن يثمرا إلاّ الصدى والسكينة التي تؤكد غياب الحياة، وبالتالي تؤكد بعد المسافة بين السياب والحياة في المدينة في الوقت الذي تقرب فيه بنفس الدرجة بينه وبين الموت.

في هذا السياق يكون الاستفهام الشعري الاستنكاري في موضعه الصحيح إذ من الذي يستطيع أن يفجر من هذه الدروب الملتفة المضاعة المحترقة ماء تقوم عليه الحياة؟.!! ومن الذي يستطيع أن يعيد إليها الإله الذي يمنح الحياة فيها بعدها الأسمى؟!!.

وبذلك تكون الصورة قد اكتملت اكتمالاً رائعاً لا لترصد الموت في المدينة فقط ولكن لترصد– فوق ذلك– اليأس من عودة الحياة إليها.

ولكن في النص بعداً خفياً هاماً هو القرية التي قتلتها المدينة يلمح

إليه السياب من خلال الحقول العارية الحزينة ومن خلال جيكور التي تحرقها دروب المدينة، ومن خلال عيون الماء المتفجرة ووجود الإله. وهذا يعني أن السياب يرصد الموت في المدينة واليأس من عودة الحياة كمبررات للبحث عن الحياة النقيض لحياة المدينة وهي الحياة الجيكورية التي تُمضغ وتحترق مع الشاعر في المدينة ولكنها باقية في القرية يحلم بالعودة إليها.

قد يكون النص الشعري السابق والتحليل النقدي له صالحين للانطلاق منهما في معالجة أثر القرية والمدينة في حياة السياب في ضوء الموت والميلاد غير أننا في سعينا لهذه الغاية بحاجة إلى العودة إلى التاريخ الذي يرصد انتقال السياب من القرية إلى المدينة بحكم الدراسة في عامه الدراسي 1943، 1944 [1] وما كان لهذا الانتقال من أثر غائر، ولكننا في حاجة أكثر إلى الوثائق النقدية التاريخية الوصفية التي ترصد لنا صورتين متناقضتين للقرية والمدينة اللتين عاش السياب بينهما وشكلتا جزءاً كبيراً من رؤيته الحياتية.

أما عن القرية فقد وله السياب بها وكان شديد التعلق بأمه يصحبها كلما حنت إلى أمها في جيكور فخفت لزيارتها أو قامت بزيارة عمة لها تسكن عند نهر بويب ولها على ضفته بستان جميل، يحب الطفل أن يلعب في جنباته أو يقطف من ثماره في ريان الثمر، وكثيراً ما كانت تذهب الأمر إلى أرض والدتها الواقعة على بويب أيضاً، فكان عالم الطفل الصغير يومئذٍ هو تلك الملاعب التي تمتد بين أحياء جيكور ومزارع بويب، وربما بقي هذان المكانان نصيبه من

1-راجع إحسان عباس، بدر شاكر السياب ص46.

الحياة حتى النهاية فبينهما غزل خيوط عمره وذكرياته وأمنياته ومزج ثراهما بدموعه، وفي أعماق قلبه حفر لهما صورة لا تنسى وكان كلما مضى يشق دروب الحياة مثلاً أمامه شاخصين يوهنان من عزمه ويجرانه إلى الماضي ويجرانه إلى حلم طويل. وكان مما زاد تعلقه بهما أنه دفن في ثراهما أمه فأصبح هذان المكانان هما الطبيعة الأم، مجازاً وحقيقةً[1]. طويل هذا الاقتباس، ولكنه يكتسب مسوغه من كونه وثيقة تكشف عن طفولة السياب في إطارها المكاني القرية وبالتالي فهي تكشف عن العناصر المكونة لخواص السياب الفطرية بوصفها دالاً رئيساً في فض مغاليق عالمه الشعري. إن جيكور هي القاعدة التي انطلقت منها أحلامه ورسمت فيها أمانيه وطموحاته. ومن هنا تكتسب أهميتها لأنها ومضة الحياة الأولى التي عرف فيها أمه وجدته وبوياً ورفيقةَ حبه الأول وحالة الراعية... عرف فيها السياب تلقائياً العلاقة التي تنشأ بين القروي والظواهر الطبيعية المختلفة وما تتسم به من فورة الحياة وإعادة تجددها مع منظومة الزمن سنةً تلو أخرى في فصل الربيع معلنةً انتصار الحياة والخضرة والنضارة على الموت والجفاف. ومن هنا نزع النقاد إلى الربط بين هذه الدورات الحياتية لظواهر الطبيعة الزراعية وبين تعلق بدر الأسطورة وخاصة فيما يتعلق منها بالخصب والجفاف والموت والحياة مثل أدونيس وتموز وغيرهما.

لقد ظلت جيكور برسومها وحقولها وزهورها محفورة في داخل الداخل من السياب تتجدد فاعليتها بمرور الزمن، وكانت هذه

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص19، 20.

الصورة الوادعة الرقيقة لا تفارق خياله الذي ما فتىء يردد:

فتلك رسوم الريف تحيا بخاطري كما عاش في الأوتار أنغام ساحر

وتلك الحقول الزهر تنسل بينها جداول ماء بين وان وفاتر[1]

أما المدينة بغداد التي انتقل إليها السياب وتلقى صدمته القاسية فقد كانت مدينةً صغيرةً بسيطةً واضحةً ولكنها تنمو ببطء وينمو معها زحام الناس والحانات القذرة والفنادق والبيوت المشبوهة وأخلاق المال والأزقة المظلمة وأكشاك كتب تجد فيها بجلة مصورة مسلية إلى جانب كتاب عن بودلير، ويتكدس على أرصفتها الشحاذون وصباغو الأحذية وقارئو الكف والباعة. وتكتظ مقاهيها بأناس يقرؤون في الصحف باهتمام آخر ما تكشف من آثار الحرب التي انتهت وثورة الجيش التي ترنحت رؤوس قادتها على باب وزارة الدفاع، وربما وجدت في زاوية قصية من إحداها شباناً يتحدثون بحماس ولكن بنصف فهم عن فلاسفة وشعراء ورسامين غربيين لم يكن قد سمع أحد بهم من قبل... بينما استغرق الآخرون في لعبة أو ثرثرة ربما قطعها مرور امرأة خلعت الحجاب أو عربة تحمل فتيات ناعمات يتضاحكن في سعادة....[2]

كانت هذه هي الحياة البديل التي فُرضت على السياب فرضاً، وكان إلزاماً عليه أن يتقبلها، ولكن كيف؟.

أخذ السياب يمتص هدير الحياة الجديدة بأنماطها المختلفة مندهشاً في أعماقه منطوياً على نفسه خجولاً هادئاً متحفظاً متجنباً

1-الديوان، ج2، قصيدة ذكريات الريف ص119.

2-عبد الجبار عباس، السياب، ص13، 14.

الاحتكاك بأحد، من اليسير كسبه بإغداق العطف والحنان عليه.[1] ويضيف صديقه العبطة هذه الصورة تفصيلاً بقوله: كان هادئاً وديعاً لم يرتفع صوته في هذه الأيام عندما كنا نتراشق وننقسم إلى معسكرين منا من يؤيد الحلفاء ومنا من يمجد النازية... وإذا ما احتدم النزاع- وكثيراً ما يحتدم- يستأذن في الذهاب تاركاً النزاع وأهله[2].

توظيف هذه الأقوال يمكننا من فحص شخصية السياب في علاقتها مع المدينة إذ تبدو وقد سيطرت عليها حالة قاسية من الاغتراب المتغلغل في كيانه والذي أدى دوراً خطراً في رسم رحلة الضياع الكبرى. ذلك لأن اغتراب السياب في المدينة ضاعف اغتراباً نفسياً كامناً في أعماقه قبل نزوحه إليها، اغترابه الناتج عن موت أمه وجدته وقسوة أبيه، وبذلك أضاف السياب اغتراباً مكانياً إلى اغترابه النفسي يعضدهما نوع ثالث من الاغتراب الفكري والثقافي. الذي اصطدم به السياب في بغداد لتكتمل حلقة الاغتراب القاتلة تضيق الخناق على المريض اليتيم خالقة بأعماقه شعوراً محتدماً بالرفض لهذه الحياة الجديدة لقسوتها وجفاف الروح فيها. إنه يرفضها سياسياً لأنها تضطره، تحوله إلى تابع مهان، ويرفضها اجتماعياً لأنها تحوله إلى عبد محروم... فلم يكن بدعاً أن يرفضها ثقافياً، خاصة والدعوة الشيوعية دليله والثقافة الغربية مادة دراسته[3].

1-عبد الجبار عباس، السياب، ص 14.

2-عبد الجبار عباس، السياب، ص15.

3-ناجي علوش، مقدمة الديوان، ج1، ح.

كان هذا الرفض القوي تعبيراً عن الإخفاق المؤلم الذي يلاحق بدراً في حياته المدنية. ولا سبيل لتخفيف حدته إلاّ بحلم العودة إلى نخيل جيكور والرحيل عن قسوة المدينة:

الريح تعبث في فتور واكتئاب، بالدخان

وصدى غناء...

ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل،

وأنا الغريب... أظل أسمعه وأحلم بالرحيل[1].

إن البيت الأخير في النص يجسد مشكلة السياب في هذه المرحلة. بناؤه يكثف أزمة الذات السيابية من خلال أسلوب القصر في تعريف ركني الجملة الأسمية أنا الغريب وإسناد الأفعال الثلاثة: أظل أسمع أحلم، إلى ضمير المتكلم. ما يعني أن أزمة الذات قد ضاقت بالإطار المعيشي الكائنة فيه تحت وطأة الاغتراب النفسي والمكاني والثقافي معاً. وبما يرصد نوعاً من الصراع بين الماضي الجيكوري والحاضر البغدادي. ولكنه صراع الغلبة فيه للحاضر على الماضي الذي لم يبق منه إلاّ أطياف الذكرى وشهوة الحلم بالعودة إلى ما كان في عبق القرية.

في دورات التفاعل العنيف بين السياب والمدينة يسعى السياب إلى رصد بعد هام من أبعاد الحياة فيها:

جاء قرن وراح والمدن في ضوضاء، ما زلن من حساب النقود،

1-الديوان، ج2، قصيدة في السوق القديم ص22.

ضاع صوت الضعاف فيها وآهات النبيين وابتهال الطريد

واستحال الفضاء من ضجة الآلات فيها ومن لهاث العبيد

غير هذا الفضاء: شيئاً لغير الآدميين ربما للقرود...

ربما للذئاب والدود والأدنى من الدود في الحضيض البليد!

ظلّ ذاك الضجيج كالجيفة الحبلى بما ليس غير عقم الولود،

ثمة التّم في كراتٍ من النار... فألقى عليك صمت اللحود!.[1]

يطرح النص البعد المادي وسلطة النقود العالية التي تسيطر على الحياة في المدينة والنقود في حياة السياب لها شأن خاص، فهو يجعل منها مصدراً للإزعاج وصنع الضوضاء وضياع أصوات الضعاف وآهات النبيين وتغيير الفضاء بفعل لهاث العبيد وراءها، إلى فضاء غير آدمي وإنما فضاء يليق بالقردة والذئاب والدود وما هو أدنى من ذلك، إن السياب يحاول تفريغ حياة المدينة من محتوياتها الأخلاقية والروحية ويبرزها في نسق من المادية المحضة التي تحرك بواعث الحياة فيها فارضةً أنماطاً سلوكية غير آدمية بما يؤول إلى قتل الحياة في مجملها وإحلال الموت الملتم في كرات من النار يلقى صمت اللحود على جيكور، أي على نموذج الحياة السليم، ومن هنا جاءت دلالة العنوان الشعرية والمرجعية: مرثية جيكور لتلتقي مع الرؤية التي تنهض بالنص الشعري ليؤكد معاً مقولة واحدة هي: موت الحياة في المدينة وامتداد هذا الموت إلى القرية.

1-الديوان، قصيدة مرثية جيكور ص407.

وفي تطور السلطة المادية يصبح المال هو الدافع وراء الانحرافات السلوكية في حياة المدنية والتي تجعل نماذج الأحياء فيها يعيش بعضهم بموت الآخرين. وهنا يرصد السياب، شعرياً، ثلاثة نماذج بشرية تمثل وجه الحياة في المدينة ومدى الانحدار الذي وصلت إليه. هذه النماذج هي الحفار والمومس والمخبر. فحين يرصد نوعية حفار القبور الذي يعيش على موت الآخرين يركز على نزعة الحقد البشري تتأجج في أعماق الحفار:

وهز حفار القبور

يمناه في وجه السماء، وصاح: رب! أما تثور

فتبيد نسل العار... تحرق، بالرجوم المهلكات،

أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟

يا رب... ما دام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

سأموت من ظمإ وجوع

إن لم يمت – هذا المساء إلى غد– بعض الأنام،

فابعث به قبل الظلام![1]

الحفار في إطاره الرمزي السلطوي وفي إطاره الموضوعي يمثل نزعة الخلاص الفردي الذي يريد أن يحيا هو وحده وإن كانت

1-الديوان، ج1، قصيدة حفار القبور ص546، 547.

حياته على حساب الآخرين أو وبموتهم. وهو بذلك يمثل تصوراً خاصاً للحياة في إطار المدينة، تصوراً يقوم على الاستغلال والانتهازية حقداً على المجتمع الذي أفرده بين القبور وجعل حصوله على مقومات حياته ولذائذه مشروطاً بموت بعض البشر. من هنا فإن الناس في رؤيته نسل عار... أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع فما داموا هم كذلك فليموتوا هالكين حتى يحيا هو بموتهم.

وحين يرصد حالة المومس العمياء التي تمثل ضحية المجتمع الموبوء الذي يسيطر فيه المال وشيطانه فأجبرها على أن تعيش بموت شرفها وقتل عفتها العربية والإسلامية، نراه يرسم صورةً مرعبةٍ للمدينة والحياة فيها، ولنوعية البشر الذين يسكنونها:

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة

والليل زاد لها عماها

والعابرون:

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

وتعد آنية تلألأ في حوانيت الخمور:

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!.[1]

1-الديوان، ج1، قصيدة المومس العمياء ص510.

الصورة في هذا النص قريبة الروح بالصورة في النص السابق الذي يجسد نفسية الحفار ورؤيته. إنه المجتمع المدني نفسه الذي أفرز الحفار والمومس وسيفرز المخبر. فالمدينة عمياء والليل زاد في هذا العمى، وسكانها تقوم حياتهم على المخاوف والظنون... موتى تخاف من النشور. إنهم أحفاد أوديب الضرير الذي تزوج أمه وقتل أباه. ولذلك فإن شعور المومس هو شعور الحفار نفسه في عمق المأساة وحدة الحقد على المجتمع الذي أرغمها على طرح جسدها نهباً لإمتاع الرجال نظير ما تقيم به أودها.

وحين يرصد المخبر لا يخرج عن هذا السياق فهو امتداد لنوعية البشر الذين يتطفلون بحياتهم على حياة الآخرين دون رحمة أو مثل أو أخلاق. ولذا يتجبر المخبر في صرخته الحاقدة:

سحقاً لهذا الكون أجمع وليحل به الدمار!

مالي وما للناس؟ لست أباً لكل الجائعين

وأريد أن أروي وأشبع من طوى كالآخرين[1]

إن السياب في رصده لهذه النماذج التي تمثل نمطاً بشرياً معيناً يحيا بموت الآخرين إنما يرصد حياة المدينة من واقع التجربة ومن عمق المجتمع المدني نفسه بعد أن تغلغل في جوفه وهاله ما رأى فيه من موت للحياة يزحف نحوه يقتل الحياة في داخله. لقد فرض الموت نفسه على بغداد فأضحت: مبغى... كابوساً... أضحت عامورة التي عادت فكانت عودتها موتاً:

1-الديوان، ج1، قصيدة المخبر، ص342.

بغداد مبغى كبير

....

بغداد كابوس

....

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر

ويكسب البدر على بغداد

من ثقبي العينين شلالاً من الرماد

....

أهذه بغداد

أم أن عاموره

عادت فكان المعاد

موتاً؟[1]

إن النص الشعري وثيقة تدين الحياة في المدينة وتجعل منها على الأقل في نظر السياب مبغى ينوء بالعلاقات المرذولة والسلوكيات المشبوهة التي تقع على نفس السياب الإنسان كابوساً مميتاً. في هذا النسق تتحول بغداد الماضي التي كانت مهداً للحب والحياة

1-الديوان، ج1، قصيدة المبغى ص450، 452.

السعيدة، تتحول إلى ثقوب رصاص تسكب على القمر، رمز الجمال، شلالاً من الرماد الذي يرمز لاحتراق الحياة فيها وذلك من خلال المفارقة الشعرية التي صنعها السياب مع الشطرة الأولى من بيت الشعر الشهير لعلي بن الجهم:

عيون المهابين الرصافة والجسر   جلبن الهوى من حيث أدري ولاأدري(*)

هذا البيت بما يحمله من بعد تراثي، يحيى الماضي في بغداد والمدينة ويعبر عن الحياة فيها من وجهها الايجابي المشرق الذي يجلب الهوى من كل مكان. وهو بذلك يجعل الحياة الحاضرة، في مقابل الحياة الماضية، مؤلمة ميتة ترقش صفحة الجمال فيها برصاص الموت. وهنا يكون التساؤل الاستنكاري المدهش في موقعه الصحيح إذ يقف السياب مستفهما عن ماهية بغداد التي تبدو في صورة عامورة التي عادت بالموت.

عندما يتأصل الموت في عمق المدينة ويصبح سمتها الخارجي في وقت واحد فإن فاعليتها المميتة لا تتوقف عند حد الأحياء بداخلها الذين يحيا بعضهم بموت الآخر، ولكنها تتجاوز ذلك إلى حيث الموت نفسه في صورة القبور التي تسطو عليها المدينة تجليها من مكانها لتمتد دروبها النارية مما يصيب السياب بدهشة التعجب:

ولكن لم أر الأموات، قبل ثراك، يجليها

مجون مدينة، وغناء راقصة، وخمار.

يقول رفيقي السكران: دعها تأكل الموتى

(*)انظر ديوان علي بن الجهم وقصيدته في مدح المتوكل ص252.

مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا

شراباً من حدائق برسفون[1] تعلنا حتى

تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا[2]

تأمل هذا النص يفضي إلى حيثيات تعجب السياب. فالمدينة لا تجور على الموتى بمنطق مبرر يجعل سلوكها مقبولاً، وإنما تجور عليهم بمنطق المجون والفسق وغناء الراقصة والخمار. يكمل ذلك رأى يصدر لتبرير هذه الواقعة ولكنه يصدر عن رفيق سكران أي لا وزن لرأيه العبثي الذي ينهض على حاجته الذاتية المتمثلة في زيادة سكره من حدائق برسفون حتى تتم لذته. إن الصورة، في جملتها، تمثل المنطق المقلوب، أو عبثية المنطق القائم في المدينة في بعدها الرمزي السلطوي وفي بعدها الموضوعي، وكلا البعدين يؤكد موت الحياة ونضوجها مما جعل منازل المدينة رحى تدور ودروبها ناراً تلتهم اللحم الآدمي، ثم تمتد إلى الأموات. وفي ذلك يكمن الموت كله والتعجب الحاد من صيرورة الحياة في المدينة التي تحولت كل صفاتها فأصبحت معادلة للظلم والقهر والخوف وكل ما يعبر عن موقف الإنسان من المظالم السياسية والاجتماعية[3] فتبدو حياته دون فائدة.

غير أن حياة المدينة لا تتوقف قسوتها على السياب عند هذا الحد، وإنما يضاف إليها عامل آخر يجعل من قسوة الحياة فيها قسوةً

1-ابنة آلهة الخصب اليونانية، اختطفها بلوتو سيد العالم السفلي، عالم الموتى، فصارت تعيش معه هناك، هامش الديوان ص131.

2-الديوان، ج1، قصيدة أم البروم ص130.

3-محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، عالم الفكر، ص155.

مريرةً مضاعفة. هذا العامل هو المرض الذي يقهر السياب لحظةً بعد أخرى ويجعل اغترابه ليس متوقفاً عند حد القرية، والأهل، والذات، والوطن وإنما يمنح المرض اغترابه بعداً خطيراً إذ يحمل إليه الإحساس بالاغتراب المطلق عن الكون وعن الحياة كلها. وهنا تكمن المأساة التي دفعت السياب إلى الترحال بين مدن فولاذية متعددة تبدو الحياة فيها دنيا من الحجر والثلج والقار والفولاذ والصخر:

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والقار والفولاذ والصخر،

يا غربة الروح... لا شمس فائتلق

فيها ولا أفق

يطير فيه خيالي ساعة السحر

نار تضيء الخواء البرد، تحترق

فيها المسافات، تدنيني، بلا سفر،

من نخل جيكور أجني داني الثمر[1]

هنا تبدو روح السياب المريض في المدينة مجمدةً حيث لا شمس ولا أفق. أي لا حياة في هذه الأجواء الصلدة. وعندما تكون الروح متوحدةً في اغترابها تسعى إلى حرق المسافات التي تدنيها من نخيل جيكور تتحسس الحياة في عبقها.

1-الديوان، ج1، قصيدة يا غربة الروح ص660.

هكذا مات السياب في المدينة... مات تموز وأصبحت تبكيه أمه:

وترسل النواح: يا سنابل القمر

دم ابني الزجاج في عروقه انفجر..

فكهرباء دارنا أصابت الحجر

وصكه الجدار، خضه، رماه لمحة البصر

أراد أن ينير، أن يبدد الظلام.. فاندحر[1]

إن السياب تموز عصره أراد أن يخترق حواجز الحياة في المدينة، أن يكسر حدتها وقسوة ظلامها، أراد أن ينير أن يبدد الظلام بما أوتي من إشراقة الإلهام وقوة البصيرة وضياء العقل والقلب... أراد أن يلد الحياة فيها... ولكنه اندحر بفعل قوى المدينة العصرية بأثر كهربائها ليكتمل موت السياب بكل المستويات. موت القيم الروحية، موت الحب والعاطفة، موت الانتماء السياسي والأيديولوجي... موت الإخفاق المتوالي في كل شيء وأخيراً موت الجسد بفعل المرض العنيف.

فإذا كان السياب في هذه الحالة قد التفت حوله دروب المدينة وأفلحت في تمويت روحه، فلا بد من البحث عن ميلاد جديد. هنا يبدو الحنين إلى الرحم ضرورة حياة، وتبدو جيكور بيت الميلاد.

1-الديوان، ج1, قصيدة جيكور والمدينة ص418.

3 - 2

الحنين إلى الرحم وحلم الميلاد:

حين هم السياب بالعودة إلى جيكور جعل يتحدث عنها من منظور خاص يكشف أبعاد الرؤيا:

تلك أمي، وإن أجئها كسيحا

لاثماً أزهارها والماء فيها، والترابا

ونافضاً، بمقلتي، أعشاشها والغابا:

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

أو ينشرن في بويب الجناحين: كزهر يفتح الأفوافا.

ههنا عند الضحى، كان اللقاء

وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطياف

وتسفح الضياء[1]

في البيت الأول من النص تتجلى علاقة التوحد بين القرية جيكور وبين الأم مما يجعل الأم الحاضرة عوضاً عن الأم المدفونة في ثراها، أو هما الاثنتان مثلتا في رؤية السياب شيئاً واحداً يؤدي دور الأم التي تحمل وتلد وترعى ابنها في تيار الحياة. من هنا تكتسب علاقة السياب بالقرية بعدها الرؤيوي الذي يتجلى في الحنين إلى رحم الميلاد والطفولة وإن كان في صورة الكسيح الذي يعود أملاً

1-الديوان، ج1، قصيدة جيكور أمي ص656.

في نفض مرضه وفك قيده في مرابع الحياة البكر عند بويب حيث الطيور تنشر الأجنحة، والشمس تكسر الأطياف سافحةً الضياء لتكتمل حيثيات لقاء المحبة بين السياب وحبيباته معلناً انتصار الحياة. فإذا تفرسنا في البيت الثاني من النص ووضعنا أيدينا على عناصر: أزهار، الماء، التراب، أمكننا أن نلمح وشائج صلة بين العناصر الثلاثة تكفل خلق كائن حي جديد، على اعتبار أن التراب رحم تتخلق فيه نطف الأزهار في حضور الماء.

وإذا رصدنا الأفعال: يعبرن، ينشرن، يفتح، تكسر، تسفح. أمكن أن ندرك الإحساس الغائر في نفس السياب الكسيح الذي يحلم بالحركة التي تفجر الحياة كما تفجرها الحركة في هذه الأفعال.

وبذلك نكون قد أوضحنا العلة الدفينة في تعلق السياب بالعودة إلى جيكور وحنينه الدائم إلى رحم الأرض وندائها. وهو حنين يفرض نفسه على السياب حاضراً في الخارج أو متمركزاً في أعماق الداخل من الذات في حالة ديمومة فاعلة لا تلبث أن تكشف عن وجهها في أي صورة من الصور وفي أي مستوى من مستويات الأداء التعبيري والشعري. هذا الحنين إلى الرحم- في أعمق أبعاده أصالةً- هو حنين فطري غريزي. وفطريته تكفل له ديمومة حضوره التي يستحيل تجاهلها. ولكنها تكون أكيدة في حالات التوتر النفسي والانفعالي بفعل عوامل عدة كالاغتراب والمرض والوحدة والفقر وكلها عوامل مميتة تستدعي إلى الأفق الرحم الأولى بوصفها مركزاً للميلاد وبدايةً تتفجر منها الحياة. لقد تخلق السياب جنيناً في رحم الأم وطفلاً في جيكور، وأمه ثاوية في أعماق جيكور في رحم

الأرض، وجيكور بعيدة عن السياب. فهو في شوق دائم إليها يحيل كل ذرة من ترابها إلى شعر رائع... يحملها في قلبه أينما ذهب ولا يجد معنى للحياة أو السعادة بعيداً عنها[1] لقد سبق للمدينة أن قتلت السياب... جمدت روحه فسلبته إكسير الحياة فأضحى عموداً من الملح لا يقوى على الحركة ولا ينبض بالحياة بعد أن جدف كثيراً ضد تيارها العاتي ولكنه الآن تعب، مل العناد والمقاومة فبدأ السير إلى الوراء حيث حماية الرحم الأولى وراحتها. ولا راحة إلاّ في أعماق الأرض. جيكور إذن هي مكان الراحة الأخير جيكور البيت: مأوى الحلم وحضنه، قوة تجمع الضائع وتمركز المبعثر، ضمان وحماية، سعادة دائمة. جيكور عالم أول: الإنسان وجد أولاً في مهد هو البيت، وجد محروساً محوطاً. جيكور الولادة الأولى، جنة المهد، فيها تبقى الطفولة كما هي طفولة. وجيكور الأم الأبدية الحاضنة.[2] ومن هنا كانت العودة إليها ضرورة ميلاد وخصيصة حياة لا غنىً عنها، وكان خطابه الشعري إليها موحداً بينها وبين الأم الحقيقية متجاوزاً أطر الوصفية الخارجية إلى حيث الذوبان في أنهارها ورمالها وأزهارها يفتش عن حركية الحياة في إبداعه الشعري.

وحين أصبح الأمل في بعث السياب من رحم جيكور كبيراً بدت العلاقة موحدةً بين الثلاثة: السياب وجيكور والأم:

أفياء جيكور أهواها

1-رجاء النقاش، أدباء معاصرون، مكتبة الأنجلو المصرية 1968, ص278.

2-أدونيس، بدر شاكر السياب، قصائد اختارها وقدم لها، دار الآداب، بيروت، ط1987, 3, ص16.

كأنها انسرحت من قبرها البالي

من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها

من أرض جيكور.. ترعاني وأرعاها.[1]

الأفياء في جيكور هي رمز الحياة فيها، ولكنها تنسرح من قبر الأم عبر أداة التشبيه كأن. وقبر الأم في أرض جيكور وعاء للحياة فالأضالع والعينان ما زالتا ترصدان السياب وتحاولان رعايته، والسياب بدوره تجاوب مع هذه الرعاية فتجاوز حاجز الحياة على الأرض ليلتقي مع الأم في قبرها بين الموتى يبادلها الرعاية لتتم حلقة التواصل والتوحد بين العناصر الثلاثة: الحياة في جيكور (أفياؤها) وحياة السياب ترعى الأم في القبر، وحياة الأم في القبر ترعى السياب في جيكور.

هكذا تم توحد السياب وجيكور معاً فركب جواد الحلم الأشهب مجتازاً الأسوار والتلال حتى استقر فيها. وفي جيكور بدأ السياب يخاطبها بصيغة طلبية تبين حاجة السياب إلى جيكور:

جيكور مسّي جبيني فهو ملتهب

مسّيه بالسعف

والسنبل الترف

مُدّى عليّ الظلال السمر، تنسحب

ليلاً، فتخفي هجيري في حناياها.

1-الديوان، ج1، قصيدة أفياء جيكور ص190.

....

جيكور مدّي غشاء الظل والزهر،

سُدّي به باب أفكاري لأنساها.

واثقلي من غصون النوم بالثمر

بالخوخ والتين والأعناب عاريةً من قشرها الخصر.

رُدّي إليّ الذي ضيعت من عمري

أيام لهوى.. وركضي خلف أفراس

....

رُدّي السندبادَ وقد ألقته في جزرج(*)

يرتادها الرخ ريح ذات أمراس

جيكور لمي عظامي، وانفضي كفني

من طينه، واغسلي بالجدول الجاري

قلبي الذي كان شباكاً على النار.[1]

هذه النصوص المجزأة من قصيدة واحدة تبين الحلم الذي رسمه السياب لنفسه في عودته إلى القرية بعد أن أهلكته المدينة مرضاً وإخفاقاً.

(*)البيت بهذا السياق مكسور عروضياً ولكنه صحيح في الديوان حيث يكمل تفاعيله قبله قوله: إلاّ وما عاد وبذلك يصبح الوزن مستقيماً على تفعيلات البسيط.

1-الديوان، ج1، قصيدة أفياء جيكور ص187, 188, 189.

فإذا دققنا النظر في النص ورصدنا مجموعة صيغ الأفعال الطلبية ومفعولاتها أمكننا أن نكشف عن حقيقة حلم السياب.

ففي المقطع الأول نجد السياب يطلب من جيكور: [مُسّي جبيني مُسّيه مُدّي عليّ الظلال]، وفي متعلقات هذه الأفعال نجد فاء السببية التي تؤدي دلالة التعليل بوقوعها في جواب الطلب: [فهو ملتهب فتخفى هجيري]، وفي المقطع الثاني نجد الأفعال: [مُدّي غشاء الظل سُدّي به أنفلي ردّي إليّ] مرتبطةً بدلالة النسيان للأفكار في الفعل [لأنساها] وبدلالة النوم في الفعل [أنفلي] وبدلالة الذكرى وعودة حياة الطفولة في الفعل [ردي].

وفي المقطع الأخير نجد الأفعال: [رُدّي لُمي انفضي اغسلي]. يكشف الفعل الأول عن العمق الأسطوري الذي منحه السياب لنفسه في امتزاجه بشخصية السندباد ودلالة السفر والترحال في البحار بحثاً عن الشفاء حتى ألقته الريح في جزر يرتادها طائر الرخ. وهو بعد يكشف عن مدى العذاب الذي لقيه السياب في بحثه عن الشفاء.

ويكشف الفعلان الثاني والثالث عن عمق التمزق الذي أصاب السياب في مأساته المرضية حتى بعثر عظامه ولفها بكفن الموت، مما يعني أن السياب يقف في مرضه على حافة النهاية.

وفي الفعل الرابع تتجلى رغبة السياب في الاغتسال والتطهر من أدران المرض وأشباح الموت التي تلقي بظلالها على قلبه فتميت فيه ألق الحياة. فإذا ربطنا بين الأفعال في المقاطع الثلاثة ووضعنا في

الحسبان أن الذي يقوم بها كلها هو فاعل واحد، وهو جيكور، استطعنا أن نجسد حلم السياب في مقولة:(الولادة الجديدة) من خلال الرحم الجيكورية التي يطلب منها أن تعيد صياغته وأن تجمع قواه الواهنة، وأن تغسل قلبه الدامي رادةً إليه أيام الصبا والحركة والحياة في قمة عنفوانها.

لقد كانت المدينة بقسوتها والمرض بألمه كفيلين بأن يقتلا السياب جسداً وروحاً، وكان هو مدركاً لذلك تمام الإدراك، ولكنه كان يقاوم من خلال حلم الميلاد في جيكور الذي يهزم المرض والموت معاً وبخاصة أنه ابن بيئة ريفية زراعية تتجدد فيها دورات الحياة والموت، كما أنه كان شديد الالتصاق بنوع خاص من الأساطير ينهض على هذه الرؤية ذاتها مثل أسطورة تموز وأدونيس وبعل وغيرهم، فارتاح السياب لهذا التصور وتمسك به مرتضيه لنفسه واقعاً وشعراً.

كان هذا الحلم بعذوبته هو أمل السياب في تجدد الميلاد ولكنه بعد عودته الفعلية إلى جيكور وإلحاحه الشديد عليها في تحقيق حلمه الذي تغنى به لم تستجب له جيكور. لم تلم عظامه، ولم تنفض كفنه... لم تحقق ميلاده لذا فقد أخذ خطابه الشعري المتجه إليها يتلون بصبغة التساؤل عن حقيقة جيكور ذاتها:

جيكور.. ماذا؟ أنمشي نحن في الزمن

أم أنه الماشي

ونحن فيه وقوف؟

أين أولُه

وأين آخُره؟

هل مرَّ أطوله

أم مرَّ أقصرُه الممتد في الشجن

أم نحن سيان، نمشي بين أحراش

كانت حياة سوانا في الدياجير؟

هل أن جيكور كانت قبل جيكور

في خاطر الله.. في نبعٍ من النور؟[1]

في هذا النص تبدو جيكور كائناً معادلاً للسياب يتساءل معه عن ماهية الزمن وعن حقيقة علاقته بالإنسان. هل الزمن واقف والإنسان يمشي في سياقه، أم أنه ماش والإنسان واقف فيه؟ ثم يمتد تأمل السياب الفلسفي التساؤلي ليستفهم عن بداية الزمن ونهايته وما تبقى منه وهل كانت هناك حياة أخرى قبل هذه الحياة؟ هل كانت جيكور قبل جيكور هذه؟.

هذا الإحساس التأملي التساؤلي الذي يسيطر على السياب بعد أن رجع إلى جيكور، يشير إلى تغير رؤية السياب للقرية إذ لم تعد رؤيا يحلم فيها السياب بعودة الحياة، وإنما أصبحت رؤية يؤكدها واقعه المعيشي في القرية التي ارتبط بها ومنحها ذاته ولكنها لم تستجب له.

1-الديوان، ج1، قصيدة أفياء جيكور ص188.

إن مخاطبة جيكور بهذه الصيغ الاستفهامية يعني أن السياب لم يعد له موقف محدد من القرية وإنما هو تائه حيران لا يقف على أرضية ثابتة بل هناك خط يفصل بينه وبين جيكور أوجده الزمن بفاعليته المتفوقة. وهو حين يتساءل مع جيكور عن الزمن إنما يتساءل عنه من منطلق الإحساس الحاد به وتسرب الخوف من نهاية المصير المؤلمة والتي تدفع الطاقات الشعرية إلى منطقة الرصد والتحليل والتساؤل عن الأشياء وحقيقتها. وبذلك تبدو جيكور والشاعر كائنين منفصلين. وهنا يبدو حلم ولادة السياب من الرحم الجيكورية أمراً بائناً.

وإذ يدرك السياب حقيقة حلمه في جيكور تند عنه صرخة تقول: جيكور شابت! وتصبح نظرته لها منحرفةً بقدر يخلق لجيكور معالم قروية سالبة:

وجيكور شابت وولى صباها

وأمسى هواها

رماداً، إذا ما

تأوهن هزته ريح...

أثارته حتى ارتمى في صداها

هباءً وذراً تضيق الصدور

به عن مداها[1]

1-الديوان، ج1، قصيدة جيكور شابت ص207.

في هذا النص لم تعد جيكور متّوحدةً مع السياب و لم تعد كائناً معادلاً له وإنما هي كائن منفصل يصدر السياب الحكم عليه من خلال رؤيته الخاصة القائمة على ظلال الموت. وهو إذ يقيم جيكور في هذه الحالة إنما يقيمها تقييماً سالباً ينفي عنها معالم الحياة. فقد شابت جيكور، أي وهنت قوى الحياة فيها وأصبحت كالشاعر مشرفةً على الموت بعد أن ولى الصبا وأصبح هواها رماداً أي معلماً من معالم الحياة الميتة حيث تثيره الريح هباءً وذراً تضيق به الصدور.

لقد تبدلت العناصر الجيكورية إلى النقيض، فالضحى كالأصيل، والنور مثل الجناح الكليل، والأكواخ كئيبة مقفرة، والظل محبوس. لقد أصبحت جيكور ذاتها موعداً بين ألواح نعش السياب وقبره. لم يعد فيها نهره الأثير بويب و لم تعد فيها أمه، و لم تعد فيها وفيقة حبه الخالد، لقد ذبلت الحياة في القرية وذبلت معها كائناتها الماضية والحاضرة كما يصورها السياب من خلال رؤيته القاتمة.

غير أن السياب حين تتقد فيه ومضة العقل ويبصر الواقع في جيكور، يدرك أن جيكور لم تمت وأن الحياة فيها كائنة في الطبيعة والبشر معاً تسير في طريقها السوي، وأن الموت الذي يراه إنما هو موته وحده من دون سائر الناس. وهنا تكون مقارنة السياب بين ذاته وبين ذات جيكور والحياة فيها مقارنة مفضية إلى ألم الحسرة المريرة وعمق المأساة:

جيكور ستولد.. لكني

لن أخرج فيها من سجني

في ليل الطين الممدود

لن ينبض قلبي كاللحن

في الأوتار،

لن يخفق فيه سوى الدود[1].

إن الصورة تؤكد ولادة جيكور باعتراف السياب ذاته، ولكن الاستدراك على هذه الولادة لكني يؤكد موت السياب والاعتراف الذاتي بهذا الموت. فالسياب يُقر أنه لن يخرج من سجنه المرضي الذي يقوده إلى سجن القبر. ويأتي البيت الثالث ليرصد عين السياب المفتوحة على الحياة في ليل القبر الطيني الممدود حيث تنتفى معالم الحياة كلها ولا يخفق في قلبه سوى الدود علامة الموت والفناء في ذرات الأرض.

وهو إذ يعلل ذلك الموت السيابي يلقي المسؤولية على المرض المتدثر في ناب الخنزير الذي قتل تموز:

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي،

ودمي يتدفق، ينساب:

لم يغد شقائق أو قمحاً

لكن ملحاً[2].

1-الديوان، ج1، قصيدة تموز جيكور ص412.

2-الديوان، ج1، قصيدة تموز جيكور، ص410.

الخنزير هنا أي المرض هو المسؤول عن قتل تموز أي السياب وتحويل دمائه إلى ملح لا يثمر الحياة. المعروف، طبقاً لنسق الأسطورة التموزية، أن دماء تموز هي التي تجدد الحياة في كل عام، ولكن السياب يغير هذه المعلومة الأسطورية بما يتفق مع مأساته الخاصة. فدماؤه هنا لم تعد شقائق أو قمحاً، أي لم تعد خالقةً للحياة سواء لذاته الخاصة أم لغيره، وإنما أصبحت ملحاً يقتل الحياة ذاتها بفعل ناب الخنزير المرضي الذي أعلن انتصار الموت على الحياة والعدم على الوجود والفناء على البقاء. فلير السياب أن جيكور محض طينة قام من دونها سور وبوابة واحتوتها سكينة أبدية لأنه لن يراها. ولير أن الموت هو الحقيقة الوحيدة في الوجود، وأنه هو الباقي بقاء الخلود:

لا شيء سوى العدم العدم،

والموت هو الموت الباقي[1].

لقد حاول السياب أن يخلق من القرية جيكور رحماً للميلاد في مقابل المدينة التي هي مقبرة للموت، وبذل في سبيل غايته قصارى جهده على المستويين الحياتي والشعري، فكان دائماً يراها نواةً للكون كله ومركزاً للحياة، ويرى نهر بويب شرياناً يمدها بروح الخلود، ووحد بينها وبين أمه الثاوية في ثراها وبين وفيقة حبيبته جاعلاً من الثلاثة شيئاً واحداً اتحدت ذاته به اتحاداً قوياً مدى حياته، وكان كلما قست عليه الظروف في غربته المكانية والنفسية والفكرية حنَّ إليها حنيناً صادقاً أملاً في الشفاء وفي الحياة.

1-الديوان، ج1، قصيدة تموز جيكور ص413.

ولكنه حينما أخفق في ذلك كله رضخ لجبروت الموت مستسلماً يشده حنينه إلى الغياب في فضاء الأم الكبرى ورحمها، وكان بذلك يسعى جاهداً إلى مصالحة أخيرة بينه وبين الآخر، بين النفس والعالم، السماء والأرض، المجهول والمعلوم، الأبدية والزمان، فإذ يغيب في أحضان الأم يصبح إلى الأبد حاضراً في الكون[1].

هكذا كانت علاقة السياب بالقرية والمدينة تقوم على جدلية الصراع العنيف بين البيئتين اللتين رصدهما السياب متناقضتين تناقضاً جوهرياً يجسد تناقض الموت والحياة والصراع الكائن بينهما في قوة عنفوانه. وقد أخذت هذه العلاقة في سياق تطورها نسقاً قانونياً ثابتاً تحكمه رؤية تتكىء على العنصرين الرئيسين في حياة السياب وهما: الموت/ الميلاد. وهو ما يمكن صياغته على النحو الآتي:

أنا أحيا في القرية

سأجبر على الحياة في المدينة

أنا ميت في دروب المدينة

سأبحث عن الولادة في القرية

وبذلك تتفق القرية والمدينة والمرأة في قانون واحد يحكم علاقتها بالسياب ويرصد كيفية إنتاج شعره.

1-أدونيس، بدر شاكر السياب، قصائد اختارها وقدم لها، ص17.

الفصل الثالث

الأيديولوجية والخلاص

ويشمل المباحث الآتية:

3 - 1

بين الأيديولوجية والأدب والالتزام:

ما الأيديولوجية؟!

على الرغم من أن مصطلح الأيديولوجية بحث نقدياً في أبعاده المختلفة: إلاّ أننا في حاجة لأن نمسه– في هذا السياق– مساً لطيفاً يدفعنا إلى تحديد ماهيته ودوره الشائك في إنتاج الإبداع الأدبي ونقده. ذلك لأن فكرة الأيديولوجية في صميمها ليست فكرة بسيطة ذات أبعاد واضحة ومحددة، وإنما هي فكرة شائكة تستخدم في سياقات متعددة فتكتسب دلالات مختلفة. المرجعية التاريخية للمصطلح تنبيء أنه انحدر إلينا من اللغة الإصطلاحية للفلسفة، وعلى وجه التحديد من الفلسفة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر. فالأيديولوجية عند الفلاسفة الفرنسيين تعني علم الأفكار، أما وظيفة هذا العلم الأيديولوجية فتقوم على إرجاع الأفكار المركبة إلى أفكار بسيطة، وإرجاع هذه الأخيرة بدورها إلى الإحساسات أو المدركات الحسية المباشرة، إذ يسعى هذا العلم إلى تبيان جذور المعرفة ومنشئها وحدودها وحظها من اليقين[1].

ومادامت الأيديولوجية هي علم الأفكار على حد تعبير باريون فإن الأفكار ذاتها لا تكون ناجزةً في الحياة وفاعلةً فيها إلاّ إذا سادت وعمت واكتسبت صفة اليقينية. لذا فإن الاستخدام الشائع لكلمة الأيديولوجية يفسر الفكرة في ارتباطها بفرد داخل مجموعة، وفي

1-ياكوب باريون، ما الأيديولوجيا؟ ترجمة أسعد رزوق، عرض ومناقشة: سعيد المصري. مجلة فصول، عدد3, 1985, الأدب الأيديولوجيا ج1, ص165.

ضوء تأثيرها في الفرد، أي بوصفها إطاراً عقائدياً أو رؤية للعالم تتحدد من خلالها المبادىء الأخلاقية التي تحكم سلوك الفرد الذي يعتنقها[1]. ويضيف بطلر أن الايديولوجية تتضمن إشارة أو إيحاء ببرنامج عمل ينبع من تصور معين لطبيعة المجتمع الإنساني[2].

من هذه الأقوال يمكننا الخلوص إلى أن الأيديولوجية- في إيجاز- تعني الفكرة أو الرؤية، أو التصور الدقيق للكون والحياة ولوضعية الإنسان التي يجب أن يكون عليها فيهما، ولكنها رؤية تكتسب في أي سياق من سياقاتها صفة اليقين العقدي الذي يدعي امتلاك الحقيقة وصحة الرؤية وقوة الخلاص بتحقيق وضعية إنسانية مثالية في الحياة في ظرفها التاريخي والمكاني معاً.

لعل هذا الملمح الأخير هو الداعي الجوهري وراء اختلاف الأيديولوجيات وتصارعها في سعيها سعياً ملحاً لبسط نفوذها وتنميته في أكبر رقعة من الأرض، كالأيديولوجية الكاثولوكية والماركسية والديمقراطية والليبرالية والأصولية... الخ وكلها أيديولوجيات تضفي على نفسها قسطاً كبيراً من يقين الرؤية وصحتها وتفسير الحياة وسياقها التاريخي ورصد منافذ الخلاص من قيودها نحو الغاية التي تنشدها لذاتها.

بيد أن التساؤل الذي يطرح نفسه الآن هو: ما علاقة التحديد

1-كريستوفر بطلر. التفسير، والتفكيك، والأيديولوجية. ترجمة وتقديم: نهاد صليحة. مجلة فصول، الأيديولوجيا، ص82.

2-المصدر السابق ص82.

السابق للأيديولوجية بالأدب؟ وما علاقة الأدب بالحياة؟!.

إذا كانت الأيديولوجية كما أسلفنا هي برنامج عمل يطرح تصوراً كاملاً وتفسيراً منطقياً للحياة ووضعية المجتمع الإنساني فيها وما ينبغي أن يكون عليه هذا المجتمع، فإن الأدب يسعى صوب الغاية ذاتها. بمعنى أنه يحاول تصوير الحياة ونقدها بغية الصعود بها إلى الوضعية المثلى التي يحلم بها الإنسان على الأرض. وهنا نقطة الالتقاء الأساسية بين الأدب والأيديولوجية.

لقد أخذ الاتجاه النقدي الحديث يؤكد أن الأدب نقد للحياة. ودلالة نقد الأدب للحياة هنا تعني- في أعمق أبعادها- رصد مناحي السلب والإيجاب فيها وبث روح الرفض لمعوقات الحياة وعناصر الهدم والتمرد عليها رغبةً في التغيير والصعود نحو الأفضل من خلال تجاوز تراكمات الواقع والقفز فوق سلبيات الحياة. من هنا كانت رؤية الشاعر الحديث التي تحدد فاعلية الشعر المعاصر بأنها فاعلية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي، أي أن الشعر لا ينحصر فيما هو كائن بل يتجاوزه إلى ما يمكن أن يكون[1]. وهي الرؤية نفسها التي أملت على الشاعر الحديث أن ينظر إلى نفسه على أنه الرائي أو الرائد الذي يضيء ويومىء ويكشف ويترك الميدان بعد ذلك لجيوش العلم والفلسفة والأخلاق والدول والسياسة[2]. وهذه نظرة أيديولوجية أو هي نابعة من تصور أيديولوجي ذلك؟ لأن الفن كله ينبع من تصور أيديولوجي عن العالم، بل لا يمكن أن يوجد عمل

1-خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة بيروت، ص90.

2-خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ص90.

فني يخلو تماماً من مضمون أيديولوجي[1].

وإذا عدنا إلى التاريخ تبين لنا أن العلاقة بين الفن والعقيدة علاقة قوية إذْ كانت نشأة الفن في أحضان العقيدة الدينية لخدمتها والدفاع عنها. وظلت هذه العلاقة كائنة بين الفن والعقيدة حتى العصر الحديث المعاصر إذ لا يوجد فنان لا تصدر أعماله الفنية عن تصور خاص تحدده عقيدة بعينها، و(العقيدة) هي التعبير القديم عما نسميه اليوم بالأيديولوجية. فالأيديولوجية عقيدة، كل ما في الأمر أن كلمة العقيدة ارتبطت في أذهاننا من خلال التاريخ بالعقيدة الدينية. وفي العصور الحديثة حيث أنفصمت عرى العلاقة بين العقيدة والإنسان(*) الفرد، راح الإنسان يستبدل بالعقيدة الدينية عقيدة أخرى[2].

نضيف إلى ذلك قاسماً مشتركاً بين الأيديولوجية والأدب هو اللغة ذاتها. فإذا كانت اللغة هي المادة الخام لإنتاج الأدب ونقده، فإنها الوسيلة الأساسية لصياغة الأيديولوجية- أياً كانت- والتعبير عنها خدمة لأهدافها. ومن ثم يمكننا الارتياح إلى قول بطلر إن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافاً أيديولوجية واضحةً أو خفيةً بصورة أو بأخرى... وحتى الأعمال الأدبية التي لا ترتبط بصورة واضحة بسلطة نظام عقائدي خارجي لا تخلو من دلالة عقائدية،

1-تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول عدد3, 1985, ص26.

(*)جدير بالذكر أن عرى العقيدة الدينية وعلاقتها بالإنسان في العصر الحديث لم تنفصم بعد وإن كان للعلم أو المذاهب الفلسفية الأخرى أثر في حجم هذه العلاقة وتوثيقها.

2-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص378.

بمعنى أن هذه الأعمال تطرح تصوراً لطبيعة الإنسان، وهذا يدخل في نطاق الأيديولوجية، فالأيديولوجية تتضمن أيضاً رؤيةً للطبيعة والقيم الإنسانية[1]، وإن بقي هذا التصور في إطار النسبي لا المطلق.

غير أن الجدل السابق حول الأيديولوجية والأدب لا يعدو أن يكون وجهاً واحداً لعملة ذات وجهين. أما الوجه الآخر فهو قضية الالتزام في الأدب وأثره في إبداع النصوص ونقدها. قد تكون نقطة الإنطلاق واحدةً بالنسبة إلى الأيديولوجية والأدب والإلتزام معاً وهي الحياة في جدليتها العنيفة مع الإنسان. ذلك لأن الإنسان الأديب بخاصة لا يعيش فرداً مطلقاً، وإنما يعيش فرداً في جماعة تحكمه علاقات تأثير وتأثر فاعلة فيه. ومن ثم فهو في جدليته معها يسعى إلى تجاوز بؤر الركود والسكون إلى حيث الحركية والتجدد.

والأديب في العصر الحديث وجد نفسه متحملاً لمسؤولية جسيمة لا تخص ذاته وحدها، وإنما تخص ذاته منخرطةً في ذوات الآخرين تتألم بألمهم وتفرح بفرحهم. ثم إن هذه الذات الجماعية هي التي تشكل رؤيته للحياة والوعي بها وترسم تضاريس الواقع بخطوط واضحة وألوان لامعة. وهي بذلك تملي على الأديب دوره وتحدد مسؤوليته في مسألة هذا الواقع ونقده ومحاولة تفسيره وتطويره وتوجيه هذه الذات الجماعية نحو ألق الرقى ومنافذ الخلاص من غيبوبة التخدير وقسوة الحياة.

في هذا الإطار الحضاري بأبعاده السياسية والفكرية والاجتماعية نشأت فكرة الالتزام نتيجةً لاحتكاك الإديب بمشكلات الحياة التي

1-كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والأيديولوجية، فصول، 82, 83 بتصرف.

يعيشها وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات... ومن ثم يتحدد الالتزام في الأدب بمدى ارتباط الأديب بقضايا الناس في مجتمعه، وما يتقدم به من حلول لهذه القضايا أو بمجرد التنبيه إليها[1].

مما سبق يمكن القول: إن الالتزام يعني اختيار الأديب في حرّية كاملة لموقف فكري محدد من الحياة والايمان به إيماناً عقدياً يدفعه إلى الذود عنه والنضال من أجل تحقيقه. وكان توفيق الحكيم موفقاً عندما أكد أن التزام الأديب أو الفنان شيء ينبع حراً من أعماق نفسه، فإن لم ينبع الالتزام حراً من قلبه وبيئته وعقيدته فلا تلزمه أنت ولا تلزمه قوة في الوجود[2]، ذلك لأن رؤية الأديب التي هي انعكاس لالتزامه لا تعبر عن طرف واحد وإنما هي دائماً حصيلة للتفاعل بينه وبين المجتمع. ومن ثم يفرق بعض الكتاب بين الالتزام والإلزام. ففي الالتزام يتخذ الفنان موقفه من خلال ممارسته لحرية الاختيار في حين أن الإلزام يفرض عليه الموقف من الخارج فرضاً، وحين يكون فرضاً لا يكون فنا[3]

إن الالتزام بوصفه موقفاً أيديولوجياً محدداً من الحياة وقضاياها يتغلغل في ذات الأديب تغلغلاً قوياً يصل إلى درجة الذوبان والتماهي فتصبح الذات المبدعة متشكلة تشكلاً جديداً بموقفها الأيديولوجي الذي اعتقدت فيه وآمنت به ويصبح العمل الأدبي

1-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص374, 376 بتصرف.

2-توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب المطبعة النموذجية، ص313.

3-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص384, 385.

الناتج عن هذه الذات الملتزمة عملاً تقف فيه الذات والموضوع في إطار إبداعي واحد يستحيل التفريق بينهما كقطعة السكر التي لها خصائصها المميزة قبل اختلاطها بالماء، ولكنها بعد امتزاجها بجزئيات الماء تفقد خصائصها السابقة لتكتسب خصائص أخرى من خلال ذوبانها في كوب الماء بدرجة يصعب فيها الفصل بين السكر المذاب والماء المذاب فيه.

يبقى أن نلفت النظر إلى أن الالتزام الأيديولوجي لا يعني اتخاذ المواقف الفكرية والاعتقاد فيها فقط، وإنما يعني ضرورة ترجمة هذه المواقف الذهنية إلى نشاط عملي واقعي يسعى إلى رصد الواقع ومحاولة تغييره وتطويره نحو الأمثل، وإلاّ لأصبح الالتزام حلماً واهياً أو سراباً خداعاً أو صورة من صور الهروب. فالمعيار الأوحد الذي تستطيع عن طريقه أن تحكم على الحقيقة التي يؤمن بها أي مفكر إنما هو مدى قدرة هذه الحقيقة على تغيير العالم وإصلاح الإنسان[1].

وإذا كان الشعر فرعاً رئيساً من فروع الأدب فطبيعي أن ينطبق عليه ما ينطبق على الأدب من صفات الالتزام الأيديولوجي، غير أن دعوةً نهضت ترفض التزام الشاعر وترى أن الشعر بمنأى عن الالتزام، وكان ممن تزعم هذه الدعوة أحد كبار الداعين إلى الالتزام نفسه وهو سارتر الأديب الفرنسي الشهير الذي تصدى للدفاع عن فكرته بعدم التزام الشاعر متكئاً على خصوصية فهمه وتذوقه للعمل الشعري ومراحل إبداعه من خلال ذات الشاعر التي تتعامل

1-زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، مكتبة مصر بالقاهرة، ط1، 1971، ص71.

بخصوصية شديدة مع الأشياء ومع اللغة التي يصور بها هذه الأشياء. يقول سارتر: إن الكلمات الأشياء تتجمع عن طريق تداعيات سحرية للتطابقات والنشازات، وهي كالألوان والأصوات تتجاذب وتتدافع وتحترق ويؤلف تداعيها الوحدة الشعرية الحقيقية التي هي الجملة الموضوع[1]. ويخلص من دعوته إلى أن الالتزام إنما يكون في النثر فقط من دون الشعر حيث إن القوة المتسلطة في النثر هي قوة عقلية منطقية دالة على شيء معين أو مفهوم بذاته.

وليس السياق هنا متسعاً لاستفاضة الجدل حول هذه الدعوة والرد عليها والتي يمكن أن نخلص فيها إلى القول بأن الشاعر لا يدخل إلى عمله الشعري إلاّ بناء على رؤية أو تصور مهما استخفى وراء انفعاله وخلف سياقاته اللغوية، وأن هذه الرؤية ذات المضمون الفكري هي التي تنتج العمل الشعري، ومن ثم ينبغي علينا أن ننظر إلى هذا الخطاب الشعري على أنه خطاب أيديولوجي ملتزم بدرجة ما. ومن ثم يمكن القول بأن التزام الشاعر بموقف فكري لا يضير الشعر ذاته في شيء أو يناقض طبيعته، بل هو على العكس يضمن له الفاعلية والأهمية، ويحقق للشاعر الوصف القديم، أنه نبي قومه، وطفلهم، وخادمهم في آن واحد[2].

آمل ألا يكون الجدل حول الأيديولوجية والأدب والالتزام قد استفاض فاتخذ وجهةً غير التي نريدها لهذه الدراسة من التوطئة

1-سارتر، الأدب الملتزم، ص58 نقلاً عن عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص387. يجدر بالذكر أن د. عز الدين إسماعيل قد استفاض في الجدل حول هذه القضية بما يثبت تفنيد دعوة سارتر ومن ذهب مذهبه، وهو رأي نتفق فيه مع الدكتور عز الدين إسماعيل، فيما ذهب إليه.

2-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص395.

المتأنية لولوج شعر السياب في مبحث الأيديولوجية والخلاص. إذ ما علاقة كل ما سبق بشعر السياب؟ وما علاقته ب«فلسفة الموت والميلاد»؟! أما علاقته بشعر السياب فهي علاقة أكيدة إذ شعر السياب جزء من الإبداع الشعري العربي الذي عكس واقعاً تاريخياً وحضارياً مؤلماً حيث لحظة الغضب والغليان في بؤر متعددة من الوطن العربي نتيجة ما تعانيه الذات العربية من قهر سياسي وتأخر فكري وتمزّق طبقي اجتماعي. لقد أبحرت الذات العربية طويلاً في محيط متسع من الضياع تبحث عن صدفة ذاتها في معترك أمواج التخلف والتسلط. وكان الشعراء والسياب واحد منهم في الأربعينيات وما بعدها يمثلون جيل الغضب العربي يمتلىء بالمرارة السياسية ويعيش التمزق الاجتماعي ويحس التناقض بين عالمهم الناس ويضطرب بين العديد من الثقافات والأدب المقارن، وفي الوقت نفسه يجد الطريق أمامه سهلاً بل ومشوقاً للقفز من حضارته [1] العربية الساكنة.

كان الإطار الحضاري العربي كذلك في الوقت الذي كانت فيه أطر حضارية أخرى تشهد تقدماً خطراً في الأبعاد المختلفة. وإذ يرفع الشاعر العربي طرفه يجول في آفاق الكون الإنساني يجد الهوة واسعة بين الإطارين. وكان لهذا فاعليته القوية في دفعه لتحمل مسؤوليه نحو واقعه الذي تأمله ملياً فوجد أن المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية. إنها بكلام آخر، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم

1-عبده بدوي، في الشعر والشعراء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1982, ص9.

التي (يتحتم) على هذه الذات أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها. وهي بالتالي تتعلق بمسألة استشراف هذه الذات الحضاري والقيمي ورصد اتجاهاتها ونزوعاتها. وفي هذه المشكلة تتجلى أزمة هذه الذات وكأنها أزمة حضارة وأزمة كون[1].

في هذا الإطار يصبح مبدأ الالتزام لدى الشاعر ضرورةً ملحةً، أي أن الأيديولوجية تصبح مطلبَ واقع وحتميةَ حياةٍ حيث يبدو الخلاص الذي يحتمي به الشاعر ليتجاوز واقعه الميت إلى ولادة في مستقبل آت وهنا تكمن فاعلية الأيديولوجية في هذا المبحث بوصفها مؤثراً قوياً في وعي السياب وتحديد رؤيته الحياتية والشعرية. ولذا فإن الجدل السالف حول الأيديولوجية والأدب والالتزام كان ضرورة بحث لا مناص منها.

وأما من حيث علاقته ب«فلسفة الموت والميلاد» فإن رؤية الشاعر المعاصر الناجمة عن الإطار الحضاري السابق قد جعلت مسألة تغيير دلالة الموت بما يتفق ورؤية الشاعر أمراً لازماً للإنتقال من الكائن إلى ما ينبغي أن يكون عبر الالتزام الأيديولوجي المتجاوب مع فعل الكتابة ذاته. إن المحور الأساس هو كيف ينظر النص الشعري المعاصر إلى الموت فيما هو يعيد صياغة الرؤيات الفكرية والأنساق الفلسفية ضمن توريط الذات الكاتبة في اختيار يتفاعل في الفردي مع الجماعي والتزامني مع التاريخي[2] حيث ينحرف معدل الرؤيا للموت بقدر تتبدد فيه الدلالة الموضوعية

1-أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، دار مجلة آفاق بيروت، ط1، 1959، ص21، 22.

2-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص211.

للموت بوصفه معنىً ساكناً يفضي إلى الهدم والعدم، وتتكون دلالة شعرية مغايرة تتفجر حركيةً وحياةً من خلال الأنساق اللغوية التركيبية الخاصة بالنص الشعري والتي تحمل على عاتقها إنتاج هذه الدلالة الجديدة للموت في إطار فعل إرادي اختياري كتجربة تجتازها الذات الفردية والجماعية من خلال الذات الكاتبة لتكشف فيها وعبرها إمكانية التحول الذي له دلالة التقدم كمفهوم أساس من مفاهيم الحداثة العربية.[1]

إن الموت في كيان النص الشعري الحديث أيديولوجية، أو هو وسيلة فاعلة لتحقيق برنامج الأيديولوجية التي التزم بها الشاعر وارتآها خلاصاً أكيداً له من واقعه المتردي وحياته الميتة بما يضفي على الموت إعجازاً وبطولةً تهز الأعماق وتبشر بالخصوبة والميلاد.

هنا يصبح الموت فضاءً رحباً يلتقي فيه الفعل الشعري والفلسفي والأسطوري التقاءً حميماً ومثمراً من خلال تفاعله الدلالي مع الذات الشاعرة وإنجازه للرؤية الشعرية القائمة على أيديولوجية التغيير تمرداً وتضحيةً وثورةً.

من هذا المنظور تعامل السياب مع الموت بدلاليته الموضوعية والشعرية الرمزية تعاملاً له خصوصيته الإبداعية التي شكلت رؤية السياب في مراحلها الأيديولوجية.

1-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، 220.

3 - 2

الأيديولوجية الشيوعية:

ليس قاطعاً ذلك التأريخ الذي ترصده الدراسات النقدية لانتماء السياب إلى الحزب الشيوعي العراقي، ذلك لأن السياب نفسه لم يدل بتاريخ محدد لانتمائه. غير أن جل الدراسات النقدية ترصد حقبةً تاريخيةً ترجح انتساب السياب فيها إلى الحزب الشيوعي. فإذا كان السياب قد ذكر أن تجربته الشيوعية استغرقت من حياته ثماني سنوات وأن ارتباطه بالحزب الشيوعي «بدأ يضطرب ويهتز بعيد حركة مصدق، فإذا صح ذلك كله كانت أواخر سنة 1945 أو أوائل التي بعدها تصلح تاريخاً لبداية ذلك الانتماء»[1]. يعضد ذلك ما يذكره محمد علي الزرقا من أن السياب «انتسب للحزب سنة 1945 ولقد بقي بدر في الحزب الشيوعي مدة ثماني سنوات»[2].

غير أن المسألة في عمقها لا تعني مجرد الرصد التاريخي لانتماء السياب الشيوعي، وإنما تعني أن الطرح النقدي التحليلي يحتم التساؤل عن علة انتماء السياب إلى الحزب الشيوعي واعتناقه الأيديولوجية الشيوعية خلاصاً له، أكثر من توقفها عند لحظة الانتماء!! هنا تكون العودة لرصد الواقع العراقي الذي دفع السياب وغيره لاعتناق الشيوعية إجراءً نقدياً له ما يسوغه. فحين أراد السياب أن يصور هذا الواقع الذي عايشه قال:

حيث التفت رأيت شعباً جائعاً   عريان، يملأ جوفه بالماء

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص89.

2-ناجي علوش، مقدمة الديوان، ج1، ب ب.

يسقي الزروع دماً لتثري طغمة   تبني سعادتها على الإشقاء

وإذا تضجر أطعمته رصاصها   و«كسته» بالأكفان والبَوغاء[1]

فإذا نظرنا في هذا النص الشعري لنرصد واقع العراق أمكننا أن نضع أيدينا على ثلاثة أبعاد هامة تجسدها الأبيات الثلاثة:

في البيت الأول يتجلى بُعد الفقر المؤلم الذي يشمل الشعب العراقي في عمومه فيجعله شعباً جائعاً، عريان، يملأ جوفه بالماء. وتأتي افتتاحية البيت الشرطية حيث التفت رأيت لتؤكد أن هذا الأمر حقيقة واقعة يمكن لمسها في أي مكان من أرض العراق وبين أي فئة من فئاته.

في البيت الثاني يتجلى بُعد التفاوت الطبقي والاجتماعي الذي يصنع من المجتمع العراقي طبقتين متناقضتين في حياتهما، طبقة الفقراء وهم الأكثرية الذين يكدحون دماً يسقي الزروع دماً وطبقة الإقطاع وهم أقلية تبني سعادتها على شقاء الكادحين من أفراد الشعب.

في البيت الثالث يتجلى البعد السلطوي، أي علاقة هذا الشعب المقهور بالسلطة التي تحكمه وهي علاقة قوامها الموت الذي تمسك به السلطة في يدها لتطعم به من يتضجر من أفراد الشعب فتطعمه برصاصها وتكسوه بالأكفان والتراب، وفي هذا السياق يبدو واقع العراق في تصور السياب وادى حزاني ومظلومين تخيم عليه أطياف الموتى والأحياء الغاضبين:

1-الديوان، ج1, قصيدة قيداً من قيود، ص439.

وادي حزاني ومظلومين تملؤه   أطياف أحيائنا الغضبى وموتانا[1]

فإذا تركنا وثيقة السياب الشعرية وبحثنا عن وثيقة نثرية ترصد واقع العراق وجدنا جريدة «صدى بابل» العراقية تصف العراق بأنه «بلد حاق الخراب به والظلم والخوف والاضطراب وذكرت الفوضى التي حلت به وكيف كانت ضواحي بغداد تسلب وتنهب وتسرق، وما حاق بالحياة العامة من تأخر»[2]. ويضيف ناقد عراقي أن ضعف سلطة الحكومة أدى إلى توسيع نفوذ الإقطاع إذ أخذ كل إقطاعي يوسع أراضيه دون حسيب أو رقيب بطرق شتى مرة بإغراق الفلاح بالديون وأخرى بأخذ الأراضي بنفوذه وقوته حتى غدا الفلاح أجيراً مستمراً عند الملاك والشيوخ لاستحالة تسديد ديونه من الحصة الضئيلة التي يتسلمها من الحاصل[3].

كان هذا الواقع يباباً جافاً يحلم بقطرات المطر وقد أدى جفافه هذا إلى لهف نفسي يسعى للخلاص من الحاضر الميت، وهو بوضعه الاجتماعي والسياسي والفكري غير قادر على الفرز والتنقيح وطرح التساؤلات الجوهرية والبحث عن تعليلات لها تقنع العقل وتؤكد الإيمان بفلسفة ما، وإنما هو فضاء مستباح للجميع تبذر فيه كل القوى بذورها فتؤتي ثمارها كل حين دون عائق ما مكن للأحزاب السياسية اليسارية واليمينية المختلفة بسط نفوذها في سهولة ويسر على قطاعات كبيرة من الشعب العراقي.

1-الديوان، ج1، قصيدة اللعنات، ص369.

2-جريدة صدى بابل عدد40، السنة الأولى 1328هـ، نقلاً عن يوسف عز الدين الشعر العراقي الحديث والتيارات السياسية والاجتماعية، طبعة دار المعارف، ص13.

3-يوسف عز الدين الشعر العراقي الحديث و التيارات السياسية والاجتماعية، ص226.

كانت الطبقة البرجوازية العريضة من الشعب العراقي قد فتحت صدرها لتستقبل المد اليساري القوي الذي يوافيها من روسيا والمؤسسات التابعة لها. وكان لهذا المد عذوبة واشتهاء جعل هذه الطبقة تحلم بالخروج من واقعها وتبدي التبرم والتمرد أملاً في كسر الحواجز الطبقية المتعفنة والفقر خارج أطر التقاليد البالية. وحين جمعت هذه البرجوازية قواها ودفعت بها نحو حتمية التغيير الجذري لهيكل المجتمع وبنياته الأساسية وجدت الأيديولوجية الشيوعية دليلاً واضحاً للثورة وصراطاً مستقيماً للخلاص من الواقع الميت فاعتنقتها واتحدتا معاً.

غير أننا– ونحن في سياق رصدنا للأيديولوجية الشيوعية– مضطرون إلى طرح تساؤل هام هو: هل كان إيمان السياب بالأيديولوجية الشيوعية وتصويرها لوضعية الإنسان في الحياة، موقفاً فكرياً نابعاً من صميم حرّية السياب وقائماً على فهم عميق للتصور الماركسي؟ أم أن السياب رضي هذه الأيديولوجية لأنها وسيلة يلتصق بها لتحقيق غاية خاصة؟!!.

لا أترك نفسي العجلى ترد على هذا التساؤل الآن، ولكني أود أن أطرح قسطاً كبيراً من التشكك في مصداقية نضج السياب الفكري وإيمانه بالشيوعية مذهباً في الحياة، كفرضية نقدية توضع في الحسبان ونحن نحلل شعر السياب. غير أني أود أن الفت النظر إلى تلك الإشارات الحذقة التي أوردها عبد الجبار عباس وإحسان عباس وغيرهما في دراسة هذه الجزئية من حياة السياب حيث يعلل عبد الجبار عباس انتماء السياب للشيوعية بأن «تراكمات

السلوب»(*) العديدة يقابلها انحسار بساطة القروي وتسليمه الموروث أمام ما تفتحت عليه عيناه بحكم اختلاطه بطائفة من شباب الجامعة ذات اهتمامات سياسية واحتكاكه بصور جديدة من البؤس في المدينة الناشئة على أساس من التناقض الطبقي، هي العوامل الرئيسة في دفعه إلى هذه النقلة. وهذا يعني أن وعي السياب آنذاك بحقيقة الخراب الاجتماعي لم يكن هو السبب الوحيد أو الأكثر في انتمائه، بل لعل هذا الوعي تم بعد الانتماء[1].

ويحاول إحسان عباس رصد البواعث النفسية الكامنة وراء انتماء السياب للشيوعية مؤكداً أن النقمة السياسية لم تكن هي أقوى العوامل، ولا كانت النزعة الإنسانية لإنصاف الفقراء والمظلومين من أقواها، وإنما يجب أن نتصور روعة الإقدام على المجهول والعمل في الخفاء، وعامل السأم من الموقف السلبي الذي كان يفرده بين أقرانه في الكلية والإعجاب بشخصية أحمد علوان، وسهولة انقياده لعمه عبد المجيد... كل تلك مجتمعة هي التي حببت إليه ذلك الانتماء وجعلته يرفع الشعار الجديد[2].

إن هذه العوامل متضافرةً ومتفاعلةً مع سياقاتها الزمنية والبيئية تجعل الفرضية السابقة قائمةً، كما أنها عوامل وبواعث كامنة في عمق السياب سوف تظل تعمل بحذر وتأثير في خفاء وتستر حتى تكشف عن نفسها في جهورية صارخة لحظة أن تبلغ إرادة السياب نقطة حاسمة في تحديد الانفصال المطلق عن الأيديولوجية الشيوعية.

(*)كذا وردت في نص عبد الجبار عباس، والصواب السلبيات.

1-عبد الجبار عباس، السياب، ص26, 27.

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص90.

ولكن أية أيديولوجية شيوعية هذه التي اعتنقها السياب؟!! نحن في حاجة إلى رصد بعض خصائصها التي أثرت في السياب على النحو الآتي:

أولاً: إن ركيزةً قويةً من ركائز الفكر الماركسي تتكىء على ما قام به ماركس من فضح العلاقة بين البناء الاقتصادي التحتاني (قوى الإنتاج) وبين البناء العلوي النفسي وما أسفر عنه ذلك من اغتراب الإنسان[1].

لقد ألح ماركس على مسألة الربط بين الحياة المادية وأثرها في تحديد الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية والوجود الطبقي والوعي به إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام، فليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم[2].

ثانياً: تؤكد الشيوعية عملية الدعاية وتوظيفها لمبادئها في إطار مثالي يخدم أهدافها، وهو ما أكده ماركس وإنجلز معاً بقولهما: كل طبقة جديدة تضع نفسها في مكان طبقة حاكمة قبلها تكون مضطرةً لمجرد أن تنفذ إلى هدفها إلى أن تصور مصلحتها بوصفها المصلحة العامة لكل أعضاء المجتمع، أي أنها تعبر عن نفسها في شكل مثالي. إن عليها أن تعطي أفكارها شكل العمومية وتصورها بوصفها الأفكار الوحيدة المعقولة والمشروعة على نحو شمولي[3].

1-د. أوسبورن، الماركسية والتحليل النفسي، ترجمة سعاد الشرقاوي، مراجعة وتقديم د. مصطفى زيور، ط2 دار المعارف، بدون تاريخ، ص7.

2-تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول، ص23.

3-ماركس وإنجلز، 1970, ص65, 66, نقلاً عن أنتوني إيستوب، الشعر بوصفه خطاباً، ترجمة حسن البنا، فصول ص98.

ثالثاً: تحدد الأيديولوجية الشيوعية إطاراً محدداً للأدب بحيث يكون حلقة عاملة في خدمة الحلقات الأيديولوجية الأخرى، وكان لينين قد وضح ذلك بقوله: «يجب على الأدب أن يكون ترساً ولولباً في آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة»[1]. وكان ماوتسى تونج قد حدد وظيفة الأدب والأديب بقوله: إن المواد الخام للأدب والفن التي تكمن في حياة الشعب تتحول بفضل الجهود الخلاقة التي يبذلها الكتاب الثوريون إلى أدب وفن في شكل أيديولوجي يخدمان جماهير الشعب[2].

رابعاً: يجب أن نضع في اهتمامنا النقدي أن التفكير الشيوعي تفكير متفائل ينظر إلى المستقبل في إيجابية ويؤمن بالفرد ماحدام في خدمة الجماعة متجهاً بكل طاقاته إلى الحياة في قوة نضالية تسعى إلى التغيير والتطوير.

فإذا تركنا المبادىء الشيوعية وعدنا إلى السياب وجدناه قد استوعب هذه المبادىء أو على الأقل رضي بها وأخذ هو نفسه يؤدي دور المنظِّر الأيديولوجي الذي يحدد دور الشعر والشاعر في المجتمع فيرى أن الشاعر لا يكتب الشعر إلاّ لكونه «وسيلة للتعبير عن فكرته السياسية والاجتماعية، لا غاية في ذاته»[3]، وأنه لا يكتب

1-تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص33.

2-ماوتسى تونج، المؤلفات المختارة، المجلد الثالث، ص111, 112, نقلاً عن حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص179.

3-بدر شاكر السياب، الرصافي الشاعر الذي لم يلفق الأحلام وحاول خلق حياة جديدة، جريدة الثبات البغدادية، عدد92 1952/5/17, وقد أعيد نشر المقال في جريدة الشرق الأوسط السعودية، عدد 5326, الاثنين 1993/6/28, تحت عنوان وثيقة نقدية نادرة بقلم بدر شاكر السياب.

الشعر عن عاطفة يوحيها التفسخ و«الموت» وإنما التجدد و«الميلاد». وعلى هذا فما ينتج شاعراً عظيماً إلاّ الشعب العظيم، والشعوب كلها عظيمة، وإنما عنيت بالشعب العظيم ذلك الشعب الذي يمر بدور من أدوار وعيه وفترة من فترات انتقاله من حيث هو إلى حيث يجب أن يكون، ولا يبرز ذلك الشاعر إلاّ من بين صفوف الطبقة التي كتب التاريخ أن يكون الدور الجديد لها، من تلك الطبقة التي هو منها بجسمه أو بروحه وبفكره، وكاذب من يقول إن روسو وفولتير واضرابهما هم الذين خلقوا الثورة الفرنسية أو مهدوا لها وإنما الشعب الفرنسي وهو في بدء وعيه هو الذي خلق روسو وفولتير، وردّ هؤلاء الجميل إليه فكانوا كالنحلة التي تجعل من رحيق الأزهار عسلاً ولم يكونوا كالعنكبوت الذي ينسج من نفسه بيته الواهن الضعيف[1].

لقد رصدت الوثائق السابقة واقع العراق ودواعي التمذهب أو التأدلج فيه وعوامل انتماء السياب إلى الشيوعية وبعض خصائص هذه الأيديولوجية والدور الذي حددته للأدب، وأخيراً الدور الذي حدده السياب ذاته- بوصفه شاعراً ملتزماً بالأيديولوجية الشيوعية- للشعر والشاعر في علاقته بالمجتمع.

وبقي لنا أن نضع التصور النقدي لدخول الكون الشعري للسياب في هذه المرحلة وهو تصور ينبع من شعر السياب ذاته ويرتكز على بعدين أساسيين: أولهما هو قدرة السياب على تصوير

1-السياب، الرصافي الذي لم يلفق الأحلام وحاول خلق حياة جديدة، جريدة الشرق الأوسط عدد 5326.

الواقع العراقي بما يؤكد الموت وغياب الحياة. وثانيهما هو حتمية التمرد على هذا الواقع الميت رفضاً وثورةً من أجل ولادة الحياة من جديد. وهو ما يمكن صياغته على النحو الآتي:

رفض

حاضر ميت حتمية التمرد ثورة ولادة جديدة

موت الحياة:

حين نظر السياب إلى الحياة في العراق وجد أنها حياتان متناقضتان:

فالنور والأطفال والبسمات حظ المترفين

والجوع والأدواء والتشريد حظ الكادحين[1]

البيت الأول من النص يكشف عن حياة إيجابية سعيدة مفعمة بالنور والأطفال والبسمات، وهي عناصر تنم على حياة رغدة تخص صنفاً معيناً من المجتمع العراقي وهو الأغنياء المترفون.

وفي البيت الثاني تتجلى عناصر الحياة النقيض، حياة الكادحين والتي لها عناصرها الممثلة في الجوع والأمراض والتشريد. هذا هو كل نصيب الفقراء في العراق وهم الأغلبية التي يطلق عليها الشعب. وبين الحياتين تكمن هوة واسعة من التناقض المرير الذي يجسد مأساة الحياة العراقية ويبلور مأساة السياب بخاصة.

وإذ يتأمل السياب الحياة يسعى لتعليل واقعها ورصد أسباب

1-الديوان، ج1، قصيدة المومس العمياء ص541، 542.

الموت فيها والتي تضافرت لتخلق سمتاً خاصاً لهذه الحياة:

جهل أعاد الحاضرين إلى الخيام الباليات...؟

أم كشرّ الداء اللئيم فسد عينيه الطبيب؟

أم ذاك جلاد القلوب عدوك الفقر الرهيب؟[1]

هذه الصورة الشعرية تجسد ثلاثيةً متضافرةً تفضي إلى تمويت الحياة في العراق، وتجعل الكادحين يكتفون بكوخة بين النخيل ينطفيء فيها سنا الحياة ليقيم الظلام كابوساً فوق نفوسهم.

أول عناصر هذه الثلاثية هو الجهل الذي تغلغل في المجتمع العراقي فأعاد حياة المتحضرين إلى حياة البدو الذين يقطنون الخيام الباليات، ولولا أنهم جهلوا حقيقة حياتهم ما رضوا بحياة البدو.

أما العنصر الثاني فهو المرض الذي يبدو في الصورة وحشاً متجبراً يكشر عن أنيابه فيسد عيني الطبيب. وصورته هذه تدل على أن المرض قد انتشر في المجتمع العراقي بدرجة مستفحلة.

ويأتي البيت الثالث ليجسد العنصر الأخير وهو الفقر والسياب إذ يرصد الفقر سبباً من أسباب موت الحياة يضيف إليه صفتين رئيستين: جلاد القلوب العدو الرهيب، وهو بذلك يبين أثر الفقر في قتل القلوب بجبروته الرهيب، لتتكامل الأسباب التي تجعل الحياة في العراق حياة ميتةً مؤلمةً، وهو حين يرسم صورة لهذا الألم يجسد الأنين صخرةً صلدةً تفيض على السياب فتعثر بها خطاه:

1-الديوان، ج2, قصيدة حسناء الكوخ ص508.

فاض الأنينُ على خطاي فبتُ أعثر بالأنين[1]

وإذ يصور الحياة وعبثيتها في العراق يرسم هذه الصورة للخليج:

أصيح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!

فيرجع الصدى

كأنه النشيج:

يا خليج

يا واهب المحار والردى...[2]

فالخليج هنا رمز الحياة التي تحوي المتناقضات اللؤلؤ الردى مما يمنحها بعدها العبثي. والسياب إذ يتوجه إلى الحياة، يصيح بالخليج يطلب منه أن يمده باللؤلؤ، بالحياة، فهو غني بها. غير أن صوت السياب لا يرجع وإنما يرجع صداه كأنه النشيج وهو إذ يرجع لا يرجع باللؤلؤ رمز الحياة وإنما يرجع بالمحار والردى، ما يعني غياب الحياة ووجود الموت ينثره الخليج على رماله. ويمنح السياب القضية بعدها الدرامي المؤثر:

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

1-الديوان، ج2, قصيدة حسناء الكوخ، ص507.

2-الديوان، ج1, قصيدة أنشودة المطر ص477.

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول... حولها بشر

....

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع[1].

فإذا ناقشنا هذه الصورة في عناصر بنائها تبين لنا عنصران متصارعان هما الموت والحياة. الموت الذي يمثله الجوع في العراق، والحياة التي تمثلها الغلال وموسم الحصاد. فالجوع الذي في العراق ليس ناتجاً عن فقدان الطعام، فالطعام موجود، ولكنه محجوب عن العراقيين أو عن الكادحين. لأن الغربان والجراد ولعلهما رمز السلطة والإقطاع تشبع بها الطعام. وتأتي الرحى التي تدور في الحقول تطحن الغلال، ويأتي معها البشر، ليتقارب الضدان مما يزيد الصراع قوة وتأثيراً.

وفي البيت قبل الأخير يتعمق الإحساس بتصارع الدلالة بين يعشب الثرى نجوع فالجوع يقفز إلى الوجود حين يوجد الطعام في العراق كل عام عندما يعشب الثرى بالغلال. ثم يأتي البيت الأخير في صياغة توكيدية تبين امتداد الجوع المؤكد في العراق عبر سنوات عديدة فلا يمر عام إلاّ وفي العراق جوع الكادحين والفقراء ولكن

1-الديوان، ج1، قصيدة أنشودة المطر، ص478، 479.

في الوقت نفسه في العراق شبع للغربان والجراد والسلطة الظالمة والإقطاع المسيطر، ففي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق، مما يعطي جدلية الموت والحياة توتراً فاعلاً.

والسياب حين يفتح عينيه على البعد الإنساني يرسم صورة مرعبة للحياة على الأرض جاعلاً الموت هو العنصر الرئيس فيها:

فالجو مقبرة كبرى... معلقة	تستعرض الشمس في ذراتها الحقبا
والأرض كالأبرص المنبوذ هرأه	داء وعانى عليه الجوع والتعبا
تكدست فوقها الأجساد ناضجةً	قيحاً ودوى عويل الناس واصطخبا[1]

في هذا النص تبرز عناصر ثلاثة هي: الجو الأرض الإنسان. ويأتي الموت عنصراً مؤثراً في العناصر الثلاثة.

في البيت الأول يبدو الجو مقبرة أي بيتاً للموت معلقاً بين السماء والأرض تستعرض فيه الشمس الأزمنة.

وفي البيت الثاني تبدو الأرض أبرص منبوذاً بفعل الداء والجوع والتعب وكلها ناتجة عن الموت والحرب.

وفي البيت الثالث يبدو العنصر الإنساني فاقد الفاعلية يبدو أجساداً ميتة تكدست فوق الأرض تنضح قيحاً، ولا يملك الناس إلاّ البكاء والعويل.

وبذلك يكون الموت هو المسيطر في الحياة بفعل الحرب المدمرة والتي يصنعها طائفة من المستغلين الذين يعيشون على تدمير الآخرين فيصنعون لهم الأسلحة ويشعلون لهم الحروب في كل

1-الديوان، ج2، قصيدة فجر السلام ص250، 251.

مكان.

في هذه المرحلة تبنى السياب الدعوة إلى السلام والخير ورفض الحرب والشر وجاءت مطولتاه فجر السلام الأسلحة والأطفال تجسيداً لهذه الدعوة الإنسانية المعتمدة على المقارنة بين الموت والحياة والحرب والسلام والشر والخير.

ففي الأسلحة والأطفال يلتقط السياب صورةً شعريةً مؤثرةً تقوم على براءة الأطفال مقارنة بصوت الرصاص الذي يطلقه الطاغية:

عصافير؟!

بل صبية تمرح

وأعمارها في يد الطاغية

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد:

حديد عت..... يق

رصا... ص

حدي... د.[1]

فبين براءة الأطفال والألحان الحلوة الصافية وبين الطاغية والرصاص والموت مفارقة قوية يرسمها السياب ليبين الفرق بين الخير والشر وبين الحياة والموت، فالأطفال رمز الحياة أعمارهم في

1-الديوان، ج1، قصيدة الأسلحة والأطفال ص568، 569.

يد الطاغية الذي يمسك بالموت، الذي يحققه الرصاص المصنوع من الحديد العتيق الذي يجلبه التاجر من القرى والنجوع ليقتات من ربح تجارته.

فصورة الحديد هنا ذات وجهين، وجه يمثل الحياة من خلال ما يربحه التاجر الذي يجمعه، ووجه يمثل الموت من خلال الرصاص الذي يصنع من الحديد العتيق.

ويمتد السياب بالمفارقة ليرسم لنا هذه الصورة:

أمن حيث كان التقاء الشفاه

على الحب: ينسجن خيط الحياه

يحوك الردى غزله الأسودا[1].

هنا الحديد ذو صورتين متناقضتين تمثلان الخير والشر، الحرب والسلام، الأسلحة والأطفال. الصورة الأولى تبين كيف كان الحديد مهداً يلتقي عليه عاشقان يصنعان الحياة من رحم الحب. والصورة الثانية تبين كيف أصبح الحديد العتيق في يد صانعي الأسلحة خيطاً أسودَ يحوك الموت الذي يفتك بالبشر. والصورتان معاً تجسدان الصراع العنيف بين ما كان وما هو كائن. بين الحب الحياة، وبين الرصاص الموت مما يكسب المفارقة فاعليتها الشعرية ويصور فزع الأحياء من الموت المتربص بهم.

هكذا يفلح السياب في رسم صورة الحياة الميتة بفعل الجهل

1-المصدر السابق ص575.

والمرض والفقر والظلم السياسي والاجتماعي داخل العراق، وبفعل الحرب ودمارها في الأفق الإنساني بما يجعل الموت حاضراً في الداخل والخارج من حياة السياب.

موت الحب:

حين رصد السياب الحب في الواقع الميت رصده على هذه الصورة:

كان وهماً هواناً، فإن القلوب

والصبابات وقف على الأغنياء[1].

هذا النص يجسد رؤية السياب للحب في واقعه العراقي فترة الانتماء الشيوعي، فالحب الذي يرصده السياب هنا ليس حباً ذاتياً كما كان عنده من قبل، ولكنه حب يجسد مفهوماً آخر عند السياب حيث يصبح الحب تعبيراً عن الواقع وعن قضيته ببعديها السياسي والاجتماعي من خلال الالتزام بقضية الجماهير الكادحة يطرحها السياب ويبين سلبياتها وظلماتها بغية التغيير. في البيت الأول من النص يرصد السياب موت الحب، إذ كان الهوى وهماً خدع به السياب. ثم يؤكد في تكملة البيت والذي يليه أن الحب مات بسبب الأغنياء الذين وقفوا القلوب والحب عليهم من دون الفقراء.

وتأتي مفردة وقف لتوحي بدلالة القهر والقوة في حرمان الفقراء من الحب وإبراز سلطة الأغنياء في استغلال القلوب والعواطف

1-الديوان، ج1, قصيدة عرس في القرية ص348.

وشراء الحسناوات الريفيات بالمال. إنه الاستغلال البشرى الذي يمارسه الأغنياء على الفقراء فتصبح المرأة بكل مقوماتها الإنسانية سلعةً مستهلكةً يتم لفظها متى نال المترف منها وطراً.

ويرصد السياب هذا الموت الاستغلالي من خلال ثلاثة نماذج تمثلها قصائده: «غادة الريف» «وإلى حسناء الكوخ» و«عرس في القرية».

في قصيدة غادة الريف نرصد هذا التحذير الخطابي:

أحذري عاشقاً كثير التجني   خف للصيد في دروب الغواني
قد كساه الثراء ثوباً من الكبر   موشى بزائف الطغيان[1]

وهو تحذير يحرص على فضح العلاقة الاستغلالية بين المترفين والريفيات الحسناوات حيث تكون المتاجرة بأرفع الأحاسيس وأعظم القيم فتبدو المرأة الريفية متمحورة في نطاق ضيق حرج لا تخرج فيه عن نطاق السلعة المهانة. إنه شأن غادة الريف التي اشتراها سيد القصر فتمتع بها فترة محدودة ثم تركها لتعود إلى حيث كانت تترصدها العواطف وتفت في عضدها المنايا.

وفي قصيدة إلى حسناء الكوخ نرصد هذه الصورة:

يا بؤس عاشقة يفيض هوىً عليها ساعداها

عذراء تحلم بالعناق فما يعانقها سواها[2]

هذه الصورة تكشف عن اختفاء الحب من الريف على الرغم من

1-الديوان، ج2، قصيدة غادة الريف ص489، 490.

2-الديوان، ج2، قصيدة إلى حسناء الكوخ ص518.

وجود إمكاناته فالفتاة عاشقة، أي لديها مقومات العشق الناضجة، وهي تشتهي الحب وتحلم بالعناق، ولكنها تخفق في ذلك كله فلا يعشقها ولا يعانقها إلاّ ساعداها. وهذا يعني أن الحب غير موجود وأن طاقاته معطلة بفعل القهر الاجتماعي. فالفتاة الريفية ليس لديها وقت للعشق والهوى، وإنما طاقتها مهدرة في جريها وراء ما تسد به فاقة الجوع والألم ويضمن لها استمرارية الحياة.

إن السياب بهذه الصورة يجسد جانباً مؤلماً في حياة الكادحين الذين يكتفون من الحياة بجزء يسير، ولا يقبلون عليها ككل. وهكذا تفتقد الحياة معناها الجوهري وتصبح عيشاً بسيطاً يمر عبر زمن رتيب. والحياة في هذا المعنى لا تستوعب الزمن، ولكنها شيء محسوس يلتف بالزمن وتتحول الحياة في هذه الحالة إلى عبء يسحق الكادحين. فهؤلاء لا يحيون الحياة وإنما ينتظرون نزع أعبائها عن كواهلهم[1]

وفي قصيدة عرس في القرية نرصد هذه الصورة:

مات حب قديم، ومات النهار

مثلما تطفىء الريح ضوء الشموع

الشموع... الشموع[2]

إذا تذكرنا عنوان القصيدة عرس في القرية ووضعناه في الحسبان أمكننا أن ندرك عمق هذه الصورة من نفس السياب. ففي ليلة

1-عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص111.

2-الديوان، ج1، قصيدة عرس في القرية ص345.

العرس، أي ليلة الفرح يعلن السياب عن موت الحب القديم. وموت هذا الحب بفعل هذا العرس ذاته. فالصيرفي المترف استطاع أن ينافس الشاعر على محبوبته وأن يهزمه بما معه من سلطة المال وإغرائه ولمعة النضار التي جذبت إليه العروس الريفية. لذلك فالصيرفي الغني هو الذي أمات قلب السياب بتمويته الحب فيه وهذا سلوك اجتماعي ظالم امتدت مضاعفاته إلى تمويت النهار نتيجةً لموت الحب. وموت النهار يعني موت الحياة وانهدام ركن أصيل من أركانها.

إن القصيدة في مبناها تقوم على تصوير التفاوت الاجتماعي والطبقي وتؤكد سلطة المال في قهر الكادحين. بل إن هذه السلطة المغرية تغير من نفوس الكادحين حين يقع المال في أيديهم. وإذ يرسم السياب صورة لرؤية نوار الفتاة الريفية التي تزوجت الصيرفي، يرسمها فتاة تنظر إلى بني جلدتها في احتقار وكبرياء:

يا رفاقي، سترنو إلينا نوار

من علٍ في احتقار[1]

وإذ يجسد السياب هذه السلطة المالية يجسدها في صورة الخاتم الماسي الأزرق الذي أعطاه الصيرفي مهراً لنوار:

خاتم ضم في ماسه الأزرق

من رفات الضحايا مئات اللحود[2]

1-الديوان، ج1، قصيدة عرس في القرية، ص345.

2-المصدر السابق ص346.

الفعل المحرك في هذه الصورة هو المال. والمال سلاح في يد المترفين يستغلونه استغلالاً مضاعفاً. الاستغلال الأول يتمثل في حصول الأغنياء على المال من كد الفلاحين وممتلكاتهم. والاستغلال الثاني هو استخدام هذا المال في منافسة الكادحين على قلوب العذارى الريفيات وقتل الحب في قلوبهن. لذلك فإن البيت الثاني جاء مصوراً للمأساة حيث يضم الخاتم الواحد مئات الضحايا واللحود من بقايا الفلاحين الذين ماتوا ظلماً وجوعاً.

هكذا يرصد السياب موت الحب في الحياة. وهو إذ يرصده لا يرصده مفتقداً من قبل الذات المحبة كما كان من قبل حيث كان الحب من طرف واحد فقط، وإنما الحب هنا ميت بسبب الظروف الاجتماعية والسياسية القاهرة التي أفقدت الحياة بريقها وجوهرها. ما يعني أن الخلل الاجتماعي والسياسي قد وصل إلى نقطة يصبح التعديل عندها ضرورة لازمة.

الاغتراب:

حين صور السياب تجربة اغترابه وقسوتها على نفسه رسم هذه الصورة:

ما زلت أضرب مترب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبية،

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديه

صفراء من ذل وحمى: ذل شحاذ غريب

بين العيون الأجنبية،

بين احتقار، وانتهار، وازورار.. أو خطيه

والموت أهون من خطيه

من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية[1]

هذا النص يرصد صورة الهوان الذي لاقاه السياب في غربته عن العراق. ومظاهر الهوان هنا مظاهر حياتية فالقدمان متربتان، والشعر أشعث، والثياب متخافقة واليد ممدودة في ذل واحتقار وانتهار أهون منه الموت ومذلته فالموت بألمه أخف على السياب من ذلك الإشفاق الذي تعصره العيون الأجنبية رقةً لحاله.

وإذا كان النص يجسد في ظاهره معاناة السياب من الغربة المكانية في بعده عن العراق، فإن داخل النص يكشف لنا عن نوع آخر من الاغتراب وهو أشد قسوة من الغربة المكانية. هذا النوع هو الاغتراب الفكري.

وإذا كان الاغتراب النفسي يعني انسحاب المغترب من مواجهة الحياة بكل ما فيها من سلبيات، فإن المغترب الفكري يسعى جاهداً لمواجهة هذه الحياة بكل ما فيها من تناقضات وسلبيات محاولاً تغييرها وخلق نوع من التوازن بين التصور الأيديولوجي والواقع المعيش. من هنا كانت أزمة الاغتراب الفكري أشد قسوةً وألماً من الاغتراب المكاني والنفسي.

1-الديوان، ج1، قصيدة غريب على الخليج ص321.

إن السياب الشاعر بثقافته وحدسه وأيديولوجيته الفكرية قادر على النفاذ إلى تلافيف الواقع العراقي ورصد الجهل والمرض والتخلف في شتى أبعاده. غير أن المسألة لا تقف عند حد الرصد وإنما تحاول التغيير انطلاقاً من مسئولية الالتزام الأيديولوجي الذي يملي على السياب أطراً معينةً من الفكر يرفضها الواقع أو يبعد عنها. وهنا تكمن مسؤولية السياب ومعاناته في آن واحد. ذلك لأنه أشبه ما يكون في قومه بنبي أو مصلح اجتماعي، لأنه مختلف عن الآخرين ومدفوع إلى شيء أعظم وأشمل من إمكانات الآخرين وقدراتهم فهو يتمتع بقدرة ذهنية يقظة ورؤية تنفذ إلى أعماق الأشياء، تسندها ثقافة معقّدة متعددة الروافد. ولعل هذه العناصر كلها أو بعضها وراء شقائه ومعاناته وتمزقه[1].

ومن هنا نرى أن الاغتراب الفكري للسياب كان وراء اغترابه المكاني، ذلك لأنه سافر إلى الكويت استجابةً لظروفه السياسية ومعتقداته الأيديولوجية فكان أن اجتمع عليه اغترابه الفكري والمكاني معاً كما يجسدهما النص السابق. وحين تشتد هذه المعاناة يبدو الوطن حلماً يسعى إليه السياب:

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق

كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العراق

الريح تصرخ بي: عراق

والموج يُعْول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق.

1-عبدالله أحمد المهنا، تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة، مجلة الشعر، عدد 42 إبريل 1986, ص32.

....

شوق يخض دمي إليه، كأن كل دمي اشتهاء،

جوع إليه... كجوع كل دم الغريق إلى الهواء

شوق الجنين إذا اشرأب من الظلام إلى الولادة[1].

إذا رصدنا مفردة عراق ومعدّل تكرارها في البيت الأول والثاني والثالث والرابع بصورة مباشرة، وتكرارها في البيت الخامس والسادس والسابع من خلال عودة ضمير الغائب وكاف التشبيه، أمكننا أن ندرك حجم الحضور اليقظ للوطن في نفس السياب المغترب فكرياً ومكانياً.

إن هذه الصورة الشعرية المرسومة بألوان نفسية حادة تميط اللثام عن دخيلة السياب وعن عمق المعاناة التي يعانيها في بعده عن العراق. وتأتي دلالة النفس الثكلى لتجعلنا نقترب مع السياب من أجواء الموت القائم في الغربة.

وهنا تحمل دلالة مفردة الوطن عراق مسحةً سحريةً تعضدها صيغ التشبيه المتعددة في البيت الثاني والخامس والسادس وامتدادها إلى السابع، وكذلك تجاوب مظاهر الطبيعة مع السياب الريح، الموج فكأن الوجود كله يسير نحو غاية واحدة تحقق الحياة وتقتل الموت والاغتراب وهي غاية الوطن أو العودة إلى العراق.

ولكن السياب في حلم عودته إلى العراق لا يسعى إلى العودة إلى

1-الديوان، ج1، قصيدة غريب على الخليج ص317، 318، 320.

العراق الذي فر منه هارباً مغترباً، وإنما يسعى إلى العودة إليه أملاً في تغيير بنياته المجتمعية والحياتية وخلق نوع من التوافق والانسجام بين المعتقدات السيابية الفكرية والأيديولوجية وبين الواقع الميت.

والسياب بعد أن اكتملت عوامل موته ممثلةً في موت الحياة ومظاهرها وموت الحب والاغتراب، كما سبق رصده، لا يرى سبيلاً للخلاص من هذا الموت إلاّ الثورة والتضحية بالدماء. فلتكن الثورة رحماً للميلاد.

الثورة وحلم الميلاد:

حين صور السياب واقع الحياة في العراق وعناصر الموت فيه، صور معه الحياة التي يدعو إليها والوسيلة التي تحقق هذه الحياة ممثلة في دم الثوار:

والأرض ليس ترى لها من غاسل رجس الطغاة سوى دم الثوار[1]

بناء هذا البيت يحدد تصور السياب لقضيته، فهو يحدد الغاية والوسيلة معاً. والغاية هي غسل الأرض، أي تطهيرها من رجس الطغاة الإقطاعيين والمستعمرين معاً. والوسيلة هي الثورة التي تتفجر بدماء الثوار تغسل وتطهر وتغير الواقع الميت وتصنع واقعاً حياتياً جديداً.

في هذا السياق نعود فنتذكر بالإطار الذي رسمته الأيديولوجية الشيوعية للأدب ووظيفته في خدمة هذه الأيديولوجية، وبالدور الذي حدده السياب ذاته للشعر والشاعر ودوره في تنوير الجماهير

1-الديوان، ج2, قصيدة صحيفة الأحرار ص487.

الكادحة واستنهاضها للحركة والتغيير.

إن الشعر والثورة، في أبعادهما الغائرة، يلتقيان التقاءً حميماً وتكمن بينهما وشائج صلة قوية تخلق للشاعر والثائر حضوراً خاصاً من خلال الموت. فالإنسان الشاعر والإنسان الثائر يموت بقدر ما يولد، ويولد بقدر ما يموت والثوري يخلق إنسان المستقبل، والشاعر يخلق شعر المستقبل، لأنهما يبدعان الواقع ويعيدان خلقه. لا يبدعانه أو يعيدان خلقه أو يغيرانه لكي يقعا في شركه ويصبحا انعكاساً له في صورته الجديدة، بل لكي يتخطياه ويتجاوزاه إلى المستقبل[1] لذا فالشاعر بخصوصيات تكوينه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطلعات الإنسان وبتحسس حركيته وبهاجس التغيير والتجاوز، يرتبط بابتكار المستقبل. بهذا وحده يستطيع أن يؤثر في وعي القارىء أو في وعي الجمهور[2]. وبذلك تكتمل مسؤوليته وتتحقق رسالته الشعرية والأيديولوجية.

لقد وعي السياب بحذق أن العمل الثوري في عمقه هو صعود العمق لكي يصير شكلاً على الأرض. هو تجسيد الفكرة[3] بإقامة الواقع المنشود على الأرض وتحقيق المُثُل والقيم التي يثور من أجلها.

كان السياب في اغترابه السابق يجسد لوناً من التمرد الرافض للواقع. ولكنه هنا لا يقف عند حد الرفض وإنما يتجاوزه إلى التمرد الثائر. وهو إذ يثور على الواقع يدعو الجماهير إلى الثورة معه. وقد

1-عز الدين إسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، فصول، قضايا الشعر العربي، عدد4، 1981، ص58.

2-أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص102.

3-أدونيس، بدر شاكر السياب، قصائد اختارها وقدم لها، ص12.

اتخذت دعوة السياب إلى الثورة في نسقها الشعري طريقتين:

الأولى: جماهيرية مباشرة تركز على استنهاض الهمم:

طالما قد صبرتَ يا شعبي المظلوم فانهض كفاك طول اصطبار[1]

فالدعوة هنا حث خطابي واضح يتجه به الشاعر إلى الجماهير يريد تحريك مشاعرها. وهو إذ يدعوهم يعلل دعوته بحقده الأسود على عناصر الفساد السياسي وما يصنعه المستعمرون من ذل وتخريب. وهنا تكون للثورة غاية وللحقد منطق مقبول:

وحقد إن ذممت سواه حقداً فلا ألقاه إلاّ مستطابا

على المستعمرين يصب ناراً وأبناء الثرى لظىً مذابا[2]

البيت الثاني يجسد العنصرين الأساسين في إفساد المجتمع، كما يجسد الحقد الطبقي الذي يسيطر على السياب ويشكل نظرته للأغنياء.

والسياب حين يصرخ في شعبه:

أيها الشعب يعصب الداء عينيه فلا تبصران ضوء النهار

الدواء الذي ترجى سيأتيك اسمه من حناجر الثوار[3]

إنما يخلص قضية شعبه في الواقع الميت بفعل المرض والجهل والفقر الذي عصب عينيه عن ضوء النهار أي عن الحياة الصحيحة.

1-الديوان، ج2, قصيدة دجلة الغضبى ص467.

2-الديوان، ج2, قصيدة مأساة الميناء ص472.

3-الديوان، ج2, قصيدة دجلة الغضبى ص470.

ويؤكد أن الدواء (الحياة) الذي يرجوه للشعب لن يتحقق إلاّ بفعل الثورة التي ستكتب اسم الحياة الجديدة.

وتكتسب الثورة عند السياب صفة الإعصار الذي يدمر الفساد ويبني الحياة من جديد:

كلما حاقت المنايا بإعصا ... ر نزا فوق نعشه إعصار[1]

والبيت يكشف عن تجدد الثورة وإصرار الشعب عليها برغم المنايا التي تحيط بها، فما أن تخمد ثورة حتى تنفجر في عقبها ثورة أخرى.

والسياب يجعل من الحرية غايةً تفضي إليها الثورة عبر جثث الضحايا الذين أراقوا دماءهم فداء للوطن وتحريراً له من قبضة المستعمر والإقطاعيين.

ورقيت من جثث الضحايا سلماً ... يفضي إلى الحرية الشماء[2]

هذه الدعوة الخطابية المباشرة التي استخدمها السياب في تثوير المجتمع العراقي كانت تمثل مرحلة الانتماء الشيوعي في بدايتها وتجاوب السياب بانفعالات الشباب الحادة مع أيديولوجيته ودعوته. ولكنه حين اكتمل نضجه الفني أخذت الدعوة إلى الثورة وجهة أخرى.

الثانية: رمزية تنذر بالثورة من خلال المطر:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

1-الديوان، ج2، قصيدة أعاصير ص451.

2-الديوان، ج2، قصيدة حطمت قيداً من قيود ص434.

وقطرة فقطرة تذوب في المطر

....

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كأنها تهم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دم دثار[1]

الصلة الدلالية بين السحاب والغيوم والبروق والمطر قوية. والمطر في دلالته المرجعية هو الرحم التي تتخلق فيها بذرة الحياة في تفاعلها مع الأرض، كما تجسدها مظاهر الطبيعة في دوراتها الفصلية المتعاقبة.

وهو يُستخدم في السياق الشعري عند السياب استخداماً يحقق الوظيفة الدلالية ذاتها من خلال ارتباطه بالنسق الأسطوري الذي يصنع طقوساً للاحتفال بسقوط المطر وكأنه إلهب الحياة المعبود.

فإذا راجعنا النص السابق وجدنا الحركية النشطة في السحاب والغيوم والبروق التي تنذر بالثورة من خلال ذوبانها في قطرات المطر، تجسدها الأفعال: تشرب، تذوب، تمسح. هذه الأفعال تخفي وراءها حركة قوية للفعل تهم وكأن الثورة وشيكة الاندلا ع، غير أن الليل يسحب عليها ستاراً كثيفاً بسلطة ظلامه القاهرة.

إن السياب على يقين بأن الحياة سوف تنبثق في العراق من خلال

1-الديوان، ج1، قصيدة أنشودة المطر ص475، 477.

الثورة، كما تتجدد بالمطر: سيعشب العراق بالمطر، لذا فإن إنذاره بالثورة يصبح تهديداً مباشراً:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال،

حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجالْ

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر[1]

هذا التنبؤ الأصيل بالثورة يرصده بدقة استخدام السياب لصيغة فعل المقاربة أكاد وكأن الثورة بين لحظة وأخرى. كما أن حركة الاستعداد للثورة قائمة يذخر، يخزن في كل بقاع العراق السهول، الجبال.

وتكتمل الصورة عندما تتوقف كل هذه الحركة على الفعل الإنساني الذي يربط بين الموضوعي والشعري في فض الرجال لطاقات الرعود والبروق المخزونة في نفوس الجماهير الكادحة التي تطهر المجتمع من أدرانه وأمراضه التي أماتت الحياة فيه.

وتكتسب الصورة قوة دلالتها من العنصر التراثي الأسطوري الذي يذكر بالإيحاء السحري في قمقم سليمان والجني المحبوس فيه، كما تضيف دلالة الرياح قوة إلى الثورة التي سوف تنفجر. ويأتي التهديد المباشر فيما سوف يترتب على هذه الثورة من أنها لن تترك

1-الديوان، ج1، قصيدة أنشودة المطر ص477.

للطغاة في العراق أثراً مهما صغر.

غير أن المطر المستخدم في النذر بالثورة لا يقف عند هذا الحد، وإنما يتجاوز ذلك إلى حيث الاتحاد بالأجنة والدموع والدماء التي تخلق الحياة:

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراه

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتى واهب الحياه

ويهطل المطر...[1]

في هذه الصورة تتجمع عناصر متعددة في تفاعل قوي يثمر الحياة ذاتها فنجد قطرات المطر متحدة مع دموع الجياع والعراة، مع دم العبيد لتخلق أجنة الزهر والوليد الفتى في عالم الغد الذي يهب الحياة من خلال رحم الأرض/ الثورة. إنها الفلسفة الشعرية التي تصور جدلية الموت والميلاد حيث تبدو الأرض في علاقتها مع المطر– رمز الثورة– رحماً حانيةً تصنع الحياة وتجود بها على البشر

1-الديوان، ج1، قصيدة أنشودة المطر ص481.

مستندة إلى قانون الحياة ذاتها الذي يؤكد أن المطر لا بد أن يلد عشباً وزهراً وحياة، وأن هذه الحياة من حق الذين يصنعونها بدمائهم في إطار الثورة.

هكذا رصد السياب الواقع الميت وبلور وسيلة الخلاص في الثورة التي دعا إليها وبشر بها الجماهير وهدد بها الطغاة. غير أن الثورة في مرحلة التزامه الشيوعي لم تتفجر بعد، فليبد الخلاص الفردي حلاً مقبولاً.

خلاص الذات المفردة:

حين بدأ اليأس من جدوى الأيديولوجية الشيوعية يتسرب إلى نفس السياب بدأ يخامره إحساس ورؤية جديدان، يعكسهما شعره:

وليأت من بعدي..

من بعدي الطوفان

تسمعها تأتيك من بعد

يحملها الإعصار عبر الزمان![1]

حين نتأمل هذه الأبيات لا نقف على الإحساس الفردي الذي تسرب إلى السياب فقط وإنما نقف على شيء أعظم من ذلك يتمثل في أن هذا الإحساس فرض على السياب فرضاً بعد أن أصبح عقيدة عامة في المجتمع العراقي. إن وضع البيت الأول والثاني بين علامتي

1-الديوان، ج1, قصيدة أسير القراصنة ص670, 671.

تنصيص يدل على أن السياب يرصد مقولةً واقعيةً تتحكم في حياة المجتمع وأنه يستسلم لها بعد أن فشلت أيديولوجيته في تغيير الحياة وخلق حياة أخرى. يؤكد هذا البيت الثالث والرابع حيث تبدو العقيدة الجديدة شيئاً خارجياً يُسمع ويحمله الإعصار في سياق الزمن الذي يفرضه على السياب بفعل سلطته. لقد رصد السياب عناصر الموت في واقعه العراقي وصور الوسيلة المخلصة من هذا الواقع وأخلص في الدعوة لها بكل ما يملك متحملاً السجن والفقر والمرض والاغتراب. ولكن الناس، بعد ذلك، لا يستجيبون فهم:

بيض الشعور كأعظم الموتى لكن خالدون[1].

وهذا يعني أن الناس أحياء أموات، فهم يحيون ولكن على هامش الحياة فقط.

إن السياب في إفاقته من حلمه العميق إذا به وحيد قابع في نفس المكان والحالة التي انطلق الحلم منها. وهذا ما يزيد من إحساسه بخيبة الواقع فهو ما زال مستوحداً يرعى القبور. وأما ثورته فهي لا تفضي إلى شيء، فهي ثورة في عالم القبور، عالم الصمت والموت[2].

كان السياب في عقيدته الشيوعية وحثه على الثورة، ينفخ في رماد تذروه الريح في وادٍ سحيق فلا يرجع إليه إلا صدى ذاته المحترقة على سفود التشرد في شوارع بغداد يقتلها ألم الجوع والفقر. فوجد نفسه متجاوباً مع إحساسه الفردي الذي يسعى لخلاص ذاته من دون ارتباطها بالذوات المهترئة. لقد أخذت عقيدته الشيوعية تذبل

1-الديوان، ج2، قصيدة حفار القبور ص546.

2-عبدالكريم حسن، الموضعية البنيوية، ص221.

شيئاً فشيئاً لتحل محلها عقيدة أخرى آخذة في النشوء والتكوين محورها أنا ومن بعدي الطوفان حيث تصل الأنا المفردة فيها قمة يقظتها فتصبح محور الكون كناتج طبيعي لشعور راسخ في الأعماق بفعل عوامل القهر والعبودية والتخلف وشيوع الفساد.

إن السياب تلكأ في السجون والمقاهي ودور البغاء كثيراً فلم يجد أحداً يدفع عنه محنته فتأكد لديه أنه وحيد أعزل وأن بينه وبين الآخرين بوناً شاسعاً كان منطمساً فيما مضى بفضل موجة السياب الثورية وحماسها الجارف. وقد أتاحت له مرحلة العزلة عن الجماعة أن يرى المثالب والشرور والنقائص لا في السلطة الرجعية آنذاك وحدها بل وفي الناس الذين كان يبارك نضالهم ويمجد حياتهم. بينما تكشف له الآن الجانب السلبي الذي ربما كان يومذاك أكثر رسوخاً وشيوعاً واستمراراً من جوانب الشجاعة والنبل والصدق. وبدأ يجد في هذه الجوانب السلبية الشائعة سبباً ومبرراً لتراجعه والتماسه كالآخرين حلاً فردياً يتكيف به مع الواقع القائم دون أن يخطر في باله أن يتمرد عليه من جديد[1].

غير أنه يمكننا أن نضيف إلى ما سبق أن هذا الانحراف أو التعديل في رؤية السياب لم يكن راجعاً إلى فشل الأيديولوجية الشيوعية في إخراجه مما كان فيه إلى حيث يطمح السياب أن يكون، وإنما كان يرجع، في جزء كبير منه، إلى تكوين السياب الداخلي ذاته. ذلك لأن السياب. في عمق نواة شخصيته كان أعجز من أن يلتزم بخط سياسي مباشر وهو في تكوينه لم يكن واقعياً اشتراكياً، لقد كان

1-عبد الجبار عباس، السياب، ص49.

مثالياً... يقوم المثال عنده فوق الواقع ونقيضاً له[1]

لقد تزامن التكوين الداخلي المثالي مع الواقع الخارجي الفاسد في جدلية قوية جعلت السياب يلتمس الحل الفردي من خلال رصده للنماذج البشرية الساقطة بالمعنى الأخلاقي في المجتمع، ولكنها تحيا بموت الآخرين دون مراعاة لقيم أو مثل أخلاقية تحدد أبعاد الحياة في إطار المجتمع. في هذا السياق نعود مرة ثانية للحديث عن حفار القبور والمخبر والمومس العمياء.

إن هذه النماذج على الرغم من أن الدراسات النقدية اليسارية ترى فيها التزاماً شيوعياً يتكيء على فضح علاقات الفساد القائمة في المجتمع وتجسيد أنماط بشرية برجوازية وقعت ضحايا للخلل الاجتماعي والسياسي، فإنها في رصدها العميق تتجاوز ذلك إلى حيث التماس التبرير لما هو كائن من سلوكيات مختلة ليس لها مرجع سوى رؤية الذات الفردية وخلاصها في مجتمع ينوء بالفساد العام. هي تعرية لنار الحقد المفعمة بها الأنا على الواقع الذي ضحى بها و لم يمد لها يد العون و لم يفكر في الثورة من أجل خلاص الفرد والمجتمع معاً. ومن ثم فإن موت المجتمع في هذه الحالة، هو حياة لهذه النماذج التي لا يمكن أن تعيش إلا بموت غيرها.

في هذا السياق يكون تساؤل الحفار عن عناصر الدمار مبرراً بمنطقه:

ما زلت أسمع بالحروب فأين أين هي الحروب.

1-ناجي علوش، مقدمة الديوان، ج1, ك ك.

أين السنابك والقذائف والضحايا في الدروب..

لأظل أدفنها وأدفنها... فلا تسع الصحارى

فأدس في قمم التلال عظامهم وفي الكهوف؟.[1]

هذه الصورة التي رسمها السياب للحفار ونوعيته من البشر، تكشف عن حقده الدفين وشغفه بتمويت المجتمع. الحفار هنا لا يبحث عن ميت واحد يقتات من أجر دفنه، وإنما يبحث عن موتى يتخلص من وجودهم في الحياة ويثري بما يأخذه منهم لسد رغباته وغرائزه الملحة. لذا فإن وسائل الموت التي يرصدها الحفار وسائل متعددة ومدمرة تناسب حقده وأغراضه الحروب، السنابك، القذائف وهي كلمات في صيغة الجمع لتحقق الغاية التي يريدها الحفار وتكشف عن ثورته العمياء التي تجعل من الصحارى والتلال والكهوف مقابر للموتى كي يعيش الحفار وحده.

وحين تشتد ثورة الحفار نراه يصرخ:

...... ربِّ أما تثور

فتبيد نسل العار... تحرق بالرجوم المهلكات

أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟[2].

حين نتأمل هذه الصرخة نضع أيدينا على بعدين:

الأول: أن الحفار يلجأ إلى قوة إلهية تحقق له غايته التي يبررها

1-الديوان، ج1, قصيدة حفار القبور ص548.

2-الديوان، ج1, قصيدة حفار القبور، ص546.

بمنطقه الخاص.

الثاني: أن صورة الناس كلهم في نظر الحفار هي صورة قاتمة مزعجة: نسل العار، أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع. ومن هنا فهو يرى أنهم أهل لأن يموتوا ولا يستحقون الحياة.

في هذا السياق ذاته وبهذا المنطق تندلع ثورة المخبر:

سحقاً لهذا الكون أجمع وليحل به الدمار

مالي وما للناس؟ لست أباً لكل الجائعين[1].

وواضح أن حقده وثورته لا يستثنيان أحداً من الكون كله فليحل به الدمار مادام بعيداً عنه.

والمومس العمياء إذ تستعرض ذكرياتها مقارنةً بين ما كانت عليه من شرف وطهارة وبين ما هي فيه من عهر وبغي، تند عنها صرخة حاقدة:

ليت النجوم تخرُّ كالفحم المطفأ والسماء

ركام قار أو رماد، والعواصف والسيول

تدك راسية الجبال ولا تخلف في المدينة من بناء

....

ستجوع عاماً أو يزيد ولا تموت ففي حشاها

حقد يؤرث من قواها

1-الديوان، ج1، قصيدة المخبر ص342.

ستعيش للثأر الرهيب[1].

صرخة المومس هذه هي ترديد لصرخات المخبر والحفار، فالسبب واحد وهو الحقد ونزعة الخلاص الفردي، والغاية واحدة هي الانتقام من هذا المجتمع الذي خلق هذه النماذج وأفردها منعزلةً عنه دون مساعدة. ومن ثم فإن هذه النماذج تسعى جاهدةً لصياغة علاقتها بالمجتمع من جديد، ولكنها في إطار انتقامي مبرر بمنطق الثأر وضرورة الحياة التي لا بد أن تستمر. وهنا يكون تعجب الحفار في موقعه:

فكيف أشفق بالأنام؟[2]

....

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت هذا المساء إلى غد بعض الأنام[3]

والحفار إذ يستيقظ فيه وخز الضمير نراه يحشد مبررات منطقه التي تجعل سلوكه مقبولاً عند نفسه:

أنا لست أحقر من سواي. وإن قسوت فلي شفيع

أني كوحش في الفلاه...

لم أقرأ الكتب الضخام وشافعي ظمأ وجوع[4]

1-الديوان، ج1, قصيدة المومس العمياء ص534, 527.

2-الديوان، ج1, قصيدة حفار القبور ص550.

3-الديوان، ج1, قصيدة حفار القبور ص547.

4-الديوان، ج1, قصيدة حفار القبور، ص551.

حين نتأمل هذه المبررات نجد ذات الحفار في سياق المقارنة مع الذوات الأخرى في المجتمع، وكأن الحفار يريد أن يقول: إن المجتمع هو الذي أفردني وحشاً في الصحراء أموت من الظمأ والجوع، وأنا حين أقسو على المجتمع إنما أريد أن أعيش ولا استسلم للموت، كما أني لم أقرأ الكتب، أي ليس لي من الثقافة ما يبرز سلوكي جرماً استحق العقاب عليه. فكأنه يريد أن يلمح من طرف خفي بأنه يرى الذين يقرؤن الكتب ويدعون الثقافة يعيشون على استغلال الكادحين والفقراء، فهو خير منهم.

والمخبر يحدد لنفسه المنطق ذاته:

وأريد أن أروى وأشبع من طوىً كالآخرين.[1]

إن كاف التشبيه الموجودة في البيت تستدعى إلى الذهن الإقطاعيين والسياسيين الذين يعيشون بموت الفلاحين والفقراء، ومن ثم يشبه المخبر نفسه بهم فيجد لنفسه مبرراً يرتكز على الرغبة في ديمومة البقاء حياً دون الالتفات إلى قيم أو أخلاق.

إن هذه النماذج التي رصدها السياب شعراً في أبعادها الرمزية والنفسية الغائرة تعكس مجتمعاً متفسخاً وأوضاعاً حياتية مزرية أفرزتها، كما أنها تكشف عن نزوعات السياب النفسية نحو الخلاص الفردي وتحلله من الأيديولوجية الشيوعية وتأكيده مبدأ فردية المصير.

لقد كانت هذه الدفقات الشعرية هي الأنفاس الأخيرة التي

1-الديوان، ج1، قصيدة المخبر ص342.

لفظها السياب من خلال الالتزام الشيوعي الذي انفصم عنه انفصاماً بائناً معلناً انتهاء مرحلة خصبة من حياته الشعرية.

غير أنه يجدر بنا أن نعود فنذكر بفرضية التشكك في نضج وعي السياب لحظة انتمائه للحزب الشيوعي العراقي إذ بات واضحاً من خلال ما سبق رصده أن السياب في مسألة الأيديولوجية الشيوعية لم ينظر إليها على أنها فلسفة وضعية تفسر الكون وتجد حلاً لمتناقضات الحياة وإنما نظر إليها على أنها رحم رؤوم خيل إليه أنها قادرة على تعويضه عما سلبته منه الحياة. فلما تبين له غير ذلك لم يتردد في لفظها والانفصال عنها ومهاجمتها بكل ما أوتي من قوة، ولكنه أثناء ذلك كان يجد في البحث عن أيديولوجية أخرى وخلاص جديد، وهو ما سنأتي عليه في الحال.

3- 3

الالتزام القومي:

في بداية النصف الثاني من هذا القرن كانت نفس السيأب الثكلى تنوء بعبء سلبيّات متراكمة وإخفاقات متوالية نفذت إلى لب أعماقه الكلمى ففجرت الجراح التي حاول اندمالها لحظة انتمائه إلى الحزب الشيوعي العراقي.

غير أن تجربة الانتماء الشيوعي لم تزد الجراح إلاّ اتساعاً ولم تضف إلى الذات السيابية إلاّ تمزقاً وأصبحت الهوة واسعةً بين حلم الانتماء وصدمة الواقع بعد تجربة طويلة مريرة. من هنا كان ذبول الانتماء يوازي عنده بزوغ الشعور بالخلاص الفردي الذي كان بادرة حاسمة في الانفلات المطلق من الانتماء الشيوعي.

وحين ننظر في تجربة السياب الشيوعية نرصد مجموعة من العوامل المتضافرة والمواقف المتتابعة التي قادت السياب إلى نقطة واحدة بما تجاوب مع هذه العوامل وتلك المواقف من صدى دقيق كان يرن في أعماق السياب مؤكداً لحظةً بعد أخرى ضرورة الانفصال عن الالتزام الشيوعي.

لعل أهم هذه العوامل هو إخفاق السياب والحزب معاً في تحقيق بعض مما حلما به لحظة التكوين والانتماء. وكان لهذا الملمح أثره في إيقاظ وتر نفسي دقيق في دخيلة السياب إثر تكويناته الحياتية الأولى والتي كانت دافعاً للانتماء نفسه، فجعل إرادته حاسمة في بتر العلاقة الكائنة بينه وبين الحزب.

يضاف إلى ذلك تبريرات موقفية تمخضت عن تجربة السياب الحزبية ومنها تجربته مع حزب «توده»[1] الإيراني ونزعته القومية الطاغية التي لفتت نظر السياب إلى خطأ موقفه من وطنه وقوميته العربية.

كما غار في نفس السياب- وهي النفس الريفية مفرطة الحساسية- تجاهل الشيوعيين لإبداعه الشعري في نصرة الأيديولوجية الشيوعية ومن قضية تنوير الجماهير والمشاركة بحماس في المظاهرات وما نتج من ذلك من سجن وتشريد وجوع وفصل من العمل واغتراب. و لم يغفر السياب للشيوعيين أن تركوا الفرصة سانحة لبزوغ نجم شاعر يساري جديد يتزعم ريادة الحزب والشعر معاً، وهو عبد الوهاب البياتي. فلم يغفر السياب ما عدّهُ تنكراً لفنه في سبيل اليسار، و لم يغفر للبياتي هذه الجرأة التي منحته الشهرة دونه، و لم يغفر للزمن أن أتاح للبياتي تلك الفرصة، وأخذت النار تقترب من الفتيل المشبع بالبنزين[2].

لقد اتحدت هذه العوامل في بؤرة زمنية متوترة بفعل نار الاغتراب مما جعل الهشيم أكثر احتراقاً، وبدا الالتزام الحزبي بصيص ضوء يذوب في عجل حتى انطفأت ذبالته دون أمل في رجعة الاشتعال.

1-حزب تودا الإيراني حزب شيوعي ذو نزعات قومية إيرانية كان له صلات مع الحزب الشيوعي العراقي وقد سافر السياب إلى إيران أكثر من مرة والتقى مع أعضاء من حزب تودا ورأى هذه النزعة القومية مما كان له عظيم الأثر في انفصاله عن الشيوعيين، راجع مقالات السياب تجربتي مع تودا جريدة الحرية العراقية، وإحسان عباس صرح.173

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، صرح.220

هكذا طلق السياب الشيوعية طلاقاً بائناً مدوياً فأين يولي وجهته؟!.

هناك قولان يقفان على طرفي نقيض حاولا أن يعبرا عن هوية السياب الأيديولوجية بعد انفصاله عن الشيوعين:

الأول: قول يؤكد التزام السياب القومي، وهو ما يقول به رجاء النقاش ومن وافقه إذ يؤكد أن السياب بعد انفصاله عن الشيوعيين وتمرده عليهم تمرداً عنيفاً ارتبط إلى أقصى حد بالاتجاهات السياسية التي تؤمن بالوحدة العربية والقومية العربية. ولا أعرف هل كان منتمياً في هذه الفترة إلى حزب من الأحزاب أم لا؟ ولكنه على كل حال كان يتحدث عن نفسه في كتاباته النثرية على أنه واحد من القوميين العرب[1]. هذا القول يعضده ناجي علوش في مقدمة الديوان بقوله: قاده انفصاله عن الشيوعيين إلى الاتجاه القومي سياسياً فأنتج قصائد قومية عديدة[2].

الثاني: قول ينفي عن السياب أي التزام أيديولوجي بعد انفصاله عن الشيوعيين. وهو ما يقول به محيي الدين صبحي في معرض دفاعه عن السياب في التهمة التي وجهت إليه بأنه يميل إلى المراضاة والتلوين حسب الوسط الذي هو فيه مما يشير إلى أن النواة الصلبة في شخصيته كانت مفقودة[3] وهو قول إحسان عباس في دراسته عن السياب. وقد جاء في دفع محيي الدين صبحي هذه التهمة عن

1-رجاء النقاش، أدباء معاصرون، ص.291

2-ناجي علوش، مقدمة الديوان، ج1 م م.

3-راجع إحسان عباس في عرضه لهذه القضية، بدر شاكر السياب، ص.306

السياب ما ينفي اعتناقه لأية أيديولوجية أخرى إذ يقول: والسياب حين نبذ الشيوعية انصرف إلى الشعر و لم يعتنق أيديولوجية أخرى، ومن ثم فلا تثريب عليه في نظر نفسه إن اتصل بأية فئة[1].

ونلمح تقارباً مع هذا الرأي في قول أحمد كمال زكي في معرض حديثه عن انتماء السياب إلى الشعراء التموزيين(*)ومعارضته للشيوعية واليمينية العربية، مما يشير إلى أن السياب شديد التضارب في رغباته، وذلك في قوله: إنما ظل رجل فكر أعار نفسه لكل قضية تطرح حتى كأنه كان يندفع في غمار السياسة تحت وطأة حاجة واحدة هي أن يظل في الصورة أبداً[2].

فإذا نظرنا في هذه الأقوال وجدنا أنها أقوال نقاد تعاملوا مع السياب من مسافات متفاوتة، أو هي بالأحرى، رؤى نقدية ترتكز على ثوابت في شعر السياب نفسه قد اتخذ تأويلها، عند كلا الفريقين، وجهةً مغايرةً. غير أنها في بعدها النقدي والمنهجي تملي على الدارس أن يتخذ منها موقفاً مستقلاً لحظة رصده لها في تعامله مع شعر السياب بعد انفصاله عن الشيوعية، وهي بعد آراء ليست مستعصيةً على النقاش والتمحيص.

فأما فيما يخص قول رجاء النقاش، فيبدو أنه قيل في سياق حديث عام عن السياب، أظنه كتب لغرض صحافي، كان الكاتب

1-محيى الدين صبحي، إحسان عباس والنقد الأدبي، ص.66

(*)الشعراء التموزيون تسمية أطلقها جبرا إبراهيم جبرا على الشعراء الذين اتخذوا من أسطورة تموز محملاً لقصائدهم وتعبيراً رمزياً عن رؤيتهم الشعرية. راجع: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 ص.213

2-أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص.258

فيه مدفوعاً بهاجس رصد الخطوط العامة في حياة السياب في إطار مشاعري يسعى نحو استقطاب عطف الجماهير على السياب بعد رحيله ومن ثم فهو قول تعوزه الدقة والموضوعية إذ الباحث الدقيق يقف على أن السياب لم يكن مرتبطاً إلى أقصى حد بالاتجاه القومي أو أي اتجاه آخر سابق أو لاحق، كما يدعى النقاش. وإنما كان تكتنف السياب إزدواجية غائرة بين نزوعه الذاتي وانتمائه الأيديولوجي. وأنه حاول مراراً اصطناع الالتقاء بينهما. كما أن رجاء ذاته يشير إلى ضعف التوثيق النقدي عندما يقول: ولا أعرف هل كان منتمياً في هذه الفترة إلى حزب من الأحزاب أم لا؟ وهذا يومىء عن قرب إلى الروح التي كتب بها رجاء النقاش رأيه هذا.

وأما فيما يخص قول محيي الدين صبحي من نفي ارتباط السياب بأية أيديولوجية فهو قول مدفوع بحمى الدفاع عن السياب في سياق التهم الموجهة إليه. لذا فهو يسعى لنفي التزام السياب بأية أيديولوجية حتى يثبت أن النواة الصلبة في شخصيته ليست مفقودة. ولست أطمئن إلى قوله بأن السياب انصرف إلى الشعر ولم يعتنق أيديولوجية أخرى إذ الشعر ذاته أيديولوجية بدرجة ما، كما أثبتنا سالفاً في العلاقة بين الشعر والأيديولوجية. كما أن السياب ذاته في أقواله القادمة سوف يؤكد أنه قومي ملتزم بقضايا أمته العربية وذائد عنها، وأشعاره في جانب كبير منها، تؤكد أقواله. فماذا عسانا أن نفعل في كتاباته وأقواله النثرية ونصوصه الشعرية؟!! وبين النفي والإثبات يمكننا أن نقول: إن السياب بعد انفصاله عن الشيوعية وبحكم تكوينه الخاص وحكم الروح العربية القومية التي كانت في

أوج توهجها كان في حاجة ماسة إلى أيديولوجية تعويضية تكفل له أرضاً صلبة يقف عليها في وجه الشيوعيين وتضمن له سكينة نفسية مطمئنة تمنحه الإحساس بأنه شاعر قضية كبرى ونبيُّ أمة تنوء بأغلال ثقال.

إن مسألة التعويض هذه هي التي تحملنا على أن نتعامل مع السياب قومياً في حذر. إذ ما زالت فرضية الالتزام القائم على وعي وحرية اختيار مشكوكاً فيها. بمعنى أن مفهوم القومية العربية القائم على وحدة الهدف والمصير لم يصبح عند السياب فلسفة كونية قادرة على حل متناقضات الحياة ووضع الإنسان في المكان الصحيح حيث يجب أن يكون، أو هو لم يصبح عقيدة تنبثق الحياة عنها وترجع إليها، وإنما كانت أيديولوجياته كلها في إطار الوسيلة المشروطة بغاية ذاتية مضمرة.

في آخر فترات الالتزام الشيوعي، وفي مقطع من مقاطع المومس العمياء كتب السياب:

كالقمح لونك يابنة العرب

كالفجر بين عرائش العنب

أو كالفرات، على ملامحه

دعة الثرى وضراوة الذهب

لا تتركوني.. فالضحى نسبي:

من فاتح، ومجاهد، ونبي!

عربية أنا: أمتي دمها

خير الدماء.. كما يقول أبي[1].

وتحت هذا المقطع في هامش الديوان كتب السياب: ضاع مفهوم القومية عندنا بين الشعوبيين والشوفينيين يجب أن تكون القومية شعبية، والشعبية قومية. يجب جعل أحفاد محمد وعمر وعلي وأبي ذرٍّ والخوارج والشيعة الأوائل والمعتزلة يعيشون عيشة تليق بهم كبشر وكورثة لأمجاد الأمة العربية[2]. ويضيف إحسان عباس إلى هذا القول عبارة ينقلها عن كراسة المومس العمياء وهي ليست في النص المكتوب بهامش الديوان، تقول: أفليس عاراً علينا نحن العرب أن تكون بناتنا بغايا يضاجعن الناس من كل جنس ولون[3].

كان هذا المقطع والتعليق الذي كُتب أسفله فيما بعد، هو القشة التي قصمت ظهر البعير وقطعت أواصر الصلة بين السياب والشيوعية جاعلةً العلاقة بينهما شعرة ضعيفة لا تقوى على الصمود لأية ريح. فهذه هي المرة الأولى التي يتكلم فيها السياب الملتزم شيوعياً بلغة شعرية غير تلك التي عهدها فيه رفاقه الشيوعيون من قبل. إن المقطع صريح في إبنائه عن تغير جذري في رؤية السياب نحو الإحساس القومي الذي تهزه مقولة النسب والعرض والشرف والتي تجعلُ من الشخصية العربية سمتاً مميزاً.

1-الديوان، جج,1 قصيدة المومس العمياء ص.536

2-الديوان، ج,1 ص.536

3-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص221 ,222.

و لم يلبث السياب بعد ذلك تحت وطأة الاغتراب، أن أخذ الوطن يكبر في كيانه حتى أضحى مركز الكون كله، ووجد الشاعر نفسه مشدوداً إلى العراق وشعبه، وأن الالتقاء بين الذات والوطن التقاء حميم، فعبر عن ذلك في قصيدتين شهيرتين هما غريب على الخليج، وأنشودة المطر. وكانت هذه الومضة الشعرية هي عنق الزجاجة الذي اجتازه السياب نحو القومية العربية في أبعادها الواسعة.

لقد كان السياب في نطاقه الحزبي محدود النظر صوب البلدان العربية الأخرى، فهو لا يسمع عنها الكثير، وإن سمع لا يحتفل بما يسمع، فلا يعرف عن اللاجئين إلاّ القليل، ولا يتحسس آلام الثورة في المغرب العربي، ولا يعبأ بما يدور في مصر وغيرها. إن جل ما يدركه نتف يسيرة. لقد كانت يسارية زائفة تلك التي تصور أنها تحرم عليه تحسس الآلام والآمال في مجتمعه الكبير الذي يسمى البلاد العربية وكان زيفها يدل على ضيق في مفهوماته الحزبية، ولذلك فلا غرابة إذا وجد نفسه أسير نفسه فثار عليها إلى أفق اعتقد أنه أرحب[1].

ومن ثم بدأ السياب يتكلم نثراً وشعراً بنغمة وإيقاع جديدين، من ذلك قوله لسهيل إدريس: إننا نحارب المكارثية الجديدة التي تريد أن تنبعث بعد أن أخذت تحتضر في موطنها الأصيل... إن السؤال هو: أيجب أن يكون الأديب (عالمياً)!! قبل أن يكون وطنياً، أم أنه يجب أن يبدأ بوطنه وأمته، ويفضي من خلالها إلى الإنسانية الواسعة؟[2]، وقوله: إننا نؤمن بالإنسانية وبالأمة العربية، لا

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.246

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.226

بأشخاص بذاتهم ولا بحزب سياسي بذاته[1].

هكذا بات السياب شاعراً قومياً ملتزماً بقضايا الجماهير العربية في أرجائها المختلفة يسعى نحو تخليصها من واقعها الميت من خلال إبداعه الشعري الذي يرصد الواقع والخلاص معاً.

بقي لنا أن نعود فنذكر بالتصور الذي قام عليه شعر السياب في هذه المرحلة والذي يرتكز على بعدين أساسين:

الأول: هو تصوير الواقع العربي واقعاً ميتاً لا حياة فيه.

الثاني: هو التمرد على هذا الواقع رفضاً وثورةً من أجل ولادة جديدة للحياة العربية.

وهو ما يمكن صياغته على النحو التالي:

رفض

واقع عربي ميت حتمية التمرد ثورة ولادة جديدة

موت الحياة العربية:

حين صور السياب حياة الإنسان العربي الذي يعيش في كهفه الكبير صورها في حياة اللاجيء الفلسطيني الذي تكتسب الحياة عنده صفة الترجح بين الموت والحياة:

الليل يجهض فالحياة

شيء ترجح لا يموت ولا يعيش بلا حدود[2]

1-المصدر السابق ص.248

2-الديوان، ج1، قصيدة قافلة الضياع، ص.371

هذه الصورة تبين الإنسان العربي فاقد التميز، أي ليست له صفة مميَّزة تدرجه بين الأحياء أو بين الأموات. ذلك لأنه يبدو في الظاهر إنساناً يعيش الحياة، ولكنه في الحقيقة إنسان ميت مسلوب إرادته وحريته وأرضه. هذا هو واقع الحياة العربية التي تبدو كهفاً موحشاً مليئاً بالجراح الدامية. إن واقع الحياة العربية هو واقع المقبرة الغائرة في جوف الكهف المظلم، فالحياة باهتة لا صفة لها.

موت الإنسان العربي في هذا الكهف ينبثق من عاملين رئيسين:

أولهما: المستعمر الأجنبي الذي يسيطر على الأرض العربية مسلطاً عليها طائر الحديد يدك حضارتها وإنسانها برجوم الموت كي ينفرد بمقدرات الأمة العربية.

ثانيهما: انخذال الإنسان العربي في الدفاع عن أرضه وحضارته ومقاومة توسع المستعمر من خلال الثورة عليه استلال الحياة منه. إنها الروح العربية في إطارها السالب وحميتها الباردة التي سهلت للغزاة أن يتغلغلوا في واقع الحياة العربية ليقتلوها.

هكذا يصور السياب واقع الحياة العربية في صورة اللاجئين الفلسطينيين:

لم يخرجونا من قرانا وحدهن ولا من المدن الرخيه:

لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدمية!

فاليوم تمتلىء الكهوف بنا ونعوى جائعين

ونموت فيها لا نخلف للصغار على الصخور

سوى هباب ما نقشنا فيه من أسد طعين!

ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى قبور

ماذا نخط على شواهدها؟. أ.. كانوا لاجئين؟

اليوم تمتلىء الكهوف بنا: تظلل بالخيام

وبالصفيح، وقد تغلفهن بالآجر دور

والنور كالتابوت فيها، ليس فيه سوى ظلام؟[1]

صورة الإنسان العربي في هذا النص صورة ذليلة لا روح فيها، فالمستعمر لم يكتف بإخراجه من مدنه وقراه وحدها وإنما أخرجه من إطار البشرية وعامله كحيوان يعيش في الكهف يعوى جائعاً ويموت لا يخلف وراءه سوى هباب أو قبور يُكتب عليها «كانوا لاجئين».

وتأتي كلمة «تمتلىء» في صيغة الفعل المضارع لتدل على كثرة الأعداد العربية التي تركت أرضها، وعلى استمرار إخراج العربي من دياره بقوة الاستعمار الصهيوني دون مقاومة أو ثورة.

وفي البيت الأخير يخيم ظل الموت على الحياة في الكهف من خلال النور المشبه بالتابوت فليس هناك غير ظلام الكهف الذي يبدو مقبرةً تجمع عظام اللاجئين مبقيةً فيهم على بعض من حياة.

وحين يصور السياب حياة المشرق العربي يصورها على هذا النحو:

فاليوم داري لم تعد داري

1-الديوان، ج،1 قصيدة قافلة الضياع، ص.721, 372

والنور في شباك داري ظنون

تمتص أغواري

وعند بابي يصرخ الجائعون:

في خبزك اليومي دفء الدماء

فاملأ لنا في كل يوم، وعاء

من لحمك الحي الذي نشتهيه،

فنكهة الشمس فيه

وفيه طعم الهواء!

وعند بابي يصرخ الأشقياء:

اعصر لنا من مقلتيك الضياء

فإننا مظلمون!

وعند بابي يصرخ المخبرون:

وعر هو المرقى إلى الجلجلة،

والصخر يا سيزيف، ما أثقله.

سيزيفج(*).. إن الصخرة الآخرون!.[1]

(*)سيزيف: أسطورة يونانية يرمز فيها سيزيف إلى العذاب الأبدي عن طريق الصخرة التي يدحرجها إلى أعلى ثم يأتي في اليوم التالي فيجد الصخرة مكانها فيدحرجها، وهكذا فلا الصخر يستقر ولا هو يستريح.

1-الديوان، ج,1 قصيدة رسالة من مقبرة، ص391,390.

قبل أن نتعامل مع هذا النص نود أن نذكر بعنوان القصيدة وهو رسالة من مقبرة بما يوحيه هذا العنوان من دلالة الموت وأجواء المقبرة الممتدة التي يقبع مستكيناً فيها الإنسان العربي في المشرق.

في البيت الأول من النص ينفي السياب عن نفسه- بوصفه إنساناً عربيا- صفة امتلاك داره التي أضحى النور فيها ظنوناً تمتص أغوار السياب. وهذا يعني نفي الحياة، أو خصائصها التي تبدلت إلى النقيض.

وحين يرصد واقع حياة الإنسان العربي، يصنف الناس فيه ثلاثة أصناف:

الأول: هم «الجائعون» الذين يكتفون بأن يطلبوا من السياب إطعامهم من لحمه الحي دون أن يكلفوا أنفسهم عبء العمل والنضال من أجل استمرار حياتهم.

الثاني: هم «الأشقياء» والأشقياء يبحثون عن الضياء فهم مظلمون بفعل الجهل والفقر والتخاذل. وبين الأشقياء المظلومين والجائعين صلة قوية توحي بالموت أو بتلاشي الحياة.

الثالث:هم «المخبرون» رمز العمالة والجاسوسية والخيانة حيث يصنعون للشاعر الشراك التي تودي به ويحذرونه من الارتقاء إلى الجلجلة، أي إلى قمة الفداء والتضحية بنفسه ثائراً من أجل تحرير الحياة من قيودها المؤلمة.

في هذا المقطع تكتسب الصورة دلالة عميقة من خلال النسق الأسطوري والتراثي حيث الجلجلة والحادثة صلب المسيح فداءً،

وحيث سيزيف وصخرته التي ينوء بحملها كل يوم دون انتهاء.

ولكن البيت الأخير يحدد الدلالة بتبيانه أن صخرة السياب تختلف عن صخرة سيزيف، فصخرة السياب هم البشر الذين يحثهم على الثورة ويحمل عبء قضيتهم، ولكنهم لا يستجيبون له مما يجعلهم كالصخرة الميتة التي لا حياة فيها. ومن هنا يصرخ السياب في قلب مقبرة المشرق العربي موجهاً رسالته لعله يبعث الحياة في الإنسان العربي.

وإذ يقف السياب أمام تضحية المناضلة الجزائرية جميلة بو حيرد يهوله الموات والخزى الذي يعيش فيه إنسان المشرق العربي في مقارنته بإنسان المغرب العربي:

إنا هنا كوم من الأعظم

لم يبق فينا من مسيل الدم

شيء تروّي منه قلب الحياة

إنا هنا موتى، حفاة، عراة[1]

إن حياة الإنسان العربي في المشرق العربي فاقدة المعنى الأسمى لها وهو أن يعيش الإنسان متحرِّراً سيداً على أرضه. لقد اكتفى بأن يقف متفرجاً على الأحداث من بعيد دون أن يشارك فيها، فتراه يسأل: من مات؟ من يبكيه؟ من يقتل؟ من يصلب الخبز الذي نأكل؟. من هنا يصوغ السياب وصفاً مؤلماً لعرب المشرق الذين لا يعدون أن يكونوا كوماً من الأعظم ليس فيه دم الحياة. ويأتي البيت

1-الديوان، ج1 قصيدة إلى جميلة بو حيرد، ص387

الأخير من النص في صيغة توكيدية تقريرية ليبين موت الإنسان العربي المشرقي إنا هنا موتى، عراة لأنه استسلم للذل والخضوع.

والسياب حين يرصد الحياة العربية في سياق التاريخ يرصد لحظتين متناقضتين لهذه الحياة، لحظة الماضي الحي، ولحظة الحاضر الميت:

قرأت اسمي على صخرة،

هنا، في وحشة الصحراء،

على آجرة حمراء،

على قبر. فكيف يحسن إنسان يرى قبره؟

يراه وإنه ليحار فيه:

أحي هو أم ميت؟ فما يكفيه

أن يرى ظلاً له على الرمال(*)

كمئذنة معفرة

كمقبرة

كمجد زال

كمئذنة تردد فوقها اسم الله

وخط اسم له فيها،

(*)هذا البيت مكسور لأن القصيدة من بحر الوافر وتفعيلات البيت أقرب إلى الرجز وهي: متعلن/ مستفعلن/ متفعلان.

وكان محمد نقشاً على آجرة خضراء

يزهو في أعاليها...

فأمسى تأكل الغبراء

والنيران، من معناه،

ويركله الغزاة بلا حذاء

بلا قدم

وتنزف منه، دون دم،

جراح دونما ألم

فقد مات...

ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء.

فنحن جميعا أموات

أنا محمد والله[1]

في هذا النص صوتان متقابلان. صوت الماضي، وصوت الحاضر. صوت الماضي يمثله الجد، وصوت الحاضر يمثله حفيد هذا الجد. وبين الماضي والحاضر تتبلور المأساة العربية.

هذه المحاورة بين الصوتين تتجسد من خلال تصور إنسان ميت قام من موته ليرى اسمه مكتوباً على صخرة، على قبره المجاور لقبر

1-الديوان، ج1، قصيدة في المغرب العربي ص.394, 395

جده. وبين القبرين تقع المسافة التي تغيرت فيها الهوية العربية.

إن قبر الجد يمثل الحضارة العربية في شبابها وتألقها يوم كان محمد رمز العروبة والإسلام يزهو في أعاليها محققاً مجد الأمة العربية وحضارتها يتردد في مآذنها اسم اج معلناً صوت الايمان يخفق به قلب الإنسان العربي.

ولكن الحفيد الحاضر حينما قام ينظر إلى قبره تملكته الحيرة من واقع الحياة العربية التي ماتت. من هنا فهو حائر بين صورتين ماثلتين في ذهنه، صورة الماضي في مواجهة صورة الحاضر، الحياة في مواجهة الموت، كل المعاني الايجابية الماضية يقتلها موت الحاضر. لقد ترك العرب رمزهم محمد يموت في قلوبهم وفي واقعهم فأضحى جريحاً ينزف، يركله الغزاة، وتأكل الغبراء والنار من معناه، وأصبحت المئذنة التي كانت تردد اسمه معفرةً بعد أن داسها المستعمر بحذائه دون أن يدافع عنها العربي. فقد مات محمد في قلوب العرب وماتوا هم بموته فيهم، ليصبح الموت حقيقة واقعة في الحياة العربية في أحيائها الحاضرين وفي رموزها معاً:

وحين يرصد السياب موت الغيرة العربية والحمية الدينية الإسلامية يرسم هذه الصورة:

وفي يافا رآه القوم يبكي في بقايا دار

وأبصرناه يهبط أرضنا يوماً من السحب:

جريحاً كان في أحيائنا يمشي ويستجدي،

فلم نضمد له جرحاً

ولا ضحى

له منا بغير الخبز والأنعام من عبد![1]

إن هذه الصورة دقيقة إذ تعري الذات العربية وكشف لحظة من لحظات ضعفها وتخاذلها إذ ترسم الإله المقدس في صورة مهينة ذليلة يبكي في يافا من الألم ويهبط من ماء الأرض العربية جريحاً يمشي وسط أحيائها يرونه رأى العين يستجديهم، وهذه أقسى صورة ينزل إليها إليه مقدس يستنهض عباده، ولكنهم ميتون، ماتت أرواحهم وعقائدهم وأصبحت عزائمهم خائرة لا تضحى بغير الخبز والماء والأنعام، وهي أشياء تافهة تتناسب مع الحياة العربية التافهة وإنسانها العربي الميت.

لقد أفلح السياب في رسم صورة ميتة للحياة العربية والانحدار الحضاري الذي وصل إليه إنسانها المعاصر.

غير أن السياب وهو في وهدة الكهف يطبق عليه الظلام طبقات بعضها فوق بعض تخايله فكرة النور والميلاد يحملها ومض الثورة ودماء الثوار في المغرب العربي.

الثورة وحلم الميلاد:

عندما رصد السياب الكهف العربي المظلم وحياة العربي فيه لم ينس أن يترك الباب موارباً لبصيص أمل تحمله أشعة الشمس نافذةً

1-الديوان، ج,1 قصيدة في المغرب العربي، ص.398

إلى جوف الكهف تشعل ثقاب النار من دم الثوار الذين يهيئون الرحم العربية في المغرب العربي. لذا فإن السياب وهو في قاع المقبرة التي ينخر فيها الدود، روحه حية متفائلة تتوجه إلى الشعوب العربية في رسالتها تبشر بالنشور:

من عالم في قاع قبري أصيح:

«لا تيأسوا من مولد أو نشور!»[1]

وحين يهمس العاشق العربي في أذن حبيبته يهمس نغمة حب صافية تصور الأمل الباسم في حياة الغد الساطع:

لنا الكوكب الطالع

وصبح الغد الساطع

وآصاله الزاهية[2]

وحين نتذكر عنوان هذه القصيدة يوم الطغاة الأخير نرى السياب يحدد النهاية للطغاة والظلم وموت الحياة العربية. إنها الثورة العربية التي تفجرت في المغرب العربي فوق جبال الأوراس استجابةً لهتاف الجد العربي القائم في الأعماق حياً يثور الجماهير:

وكان يطوف من جدي

مع المد

هتاف يملأ الشطآن: يا وديانناا ثوري!

1-الديوان، ج,1 قصيدة رسالة من مقبرة ص.390

2-الديوان، ج,1 قصيدة يوم الطغاة الأخير، ص.377

ويا هذا الدم الباقي على الأجيال

يا إرث الجماهير

تشظ الآن واسحقْ هذه الأغلال

وكالزلزال

هزّ النير، أو فاسحقه واسحقنا مع النير.[1]

حين نرصد في هذا النص الفعلين يطوف، يملأ يمكن أن ندرك دلالة الاستمرارية في الحض على الثورة العربية. فالجد رمز الحضارة العربية حي يقظ يهتف في الشعب العربي، وهتافه يدل على ارتفاع صوته وجهره بالدعوة إلى الثورة حتى ملأ الشطآن.

وتأتي دلالة النداء الموجه إلى «الدم» الباقي رمز الحياة الباقية في الأجيال العربية وإرثها يطلب منه أن يشتعل ناراً تسحق الأغلال التي تميت الحياة، كالزلزال يدمر العبودية والاستكانة الذليلة.

والسياب إذ يبشر بقرب قيام الثورة في المشرق العربي يرصد هذه الصورة:

فالنور في شباك داري دماء

ينضحهن من حيث التقى بالصخور

في فوهة القبر المغطاة، سور.

هذا مخاض الأرض لا تيأسي،

1-الديوان، ج,1 قصيدة في المغرب العربي، ص,397

بشراك يا أجداث، حان النشور!

بشراك.. في وهران أصداء صور.

سيزيف ألقى عنه عبء الزهور

واستقبل الشمس على الأطلس!

آهٍ لوهران التي لا تثور![1]

في البيت الأول يبدو تغيير الرؤية واضحاً، فالسياب الذي يوجه رسالته من المقبرة التي كان النور فيها ظلاماً وظنوناً مرعبةً تحول الآن نور المقبرة ليكون دماً يلتقى بصخور المقبرة فينبت الحياة.

في البيت الرابع والخامس نجد أنفسنا أمام صورة الولادة وآلام المخاض حيث تبدو الأرض العربية أماً تستعسر دماءها لتخرج جنينها إلى ألق النور والحياة من ظلمات الرحم. وتأتي كلمة لا تيأسي، بشراك، حان لتدل على قرب وقوع الحدث وإتمام الولادة أو البعث من الموت الطويل.

وفي البيتين قبل الأخير نجد تعديلاً في نسق الأسطورة بما يتفق مع رؤية السياب الشعرية. فسيزيف الذي ترصده الأسطورة معذباً دائماً أبداً بصخرته التي يحملها كل يوم ثم يعود ليحملها اليوم الذي بعده.. وهكذا، يكتسب في سياق الرؤية السيابية دلالة أخرى حيث يلقي عنه صخرته الدهرية المميتة ويستقبل الحياة. وتأتي كلمة الأطلس لتبين الفضاء المكاني الذي يرسمه السياب للثورة العربية

1-الديوان، ج,1 قصيدة رسالة من مقبرة، ص.393

المندلعة في بلاد المغرب العربي. غير أن البيت الأخير في النص إشارة موحية يغمز فيها السياب بإنسان المشرق العربي الذي لا يثور في وجه الظلم والاستعباد. والسياب حين يرصد بطولة وتضحية المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد يجعل منها رمزاً خالداً للفداء، فهو إذ يقارنها بالأرض في عطائها وما تتحمله تبدو جميلة أكثر سخاءً:

الأرض أم الزهر والماء والأسماك والحيوان والسنبل.

لم تبل في إرهاصها الأول

من خضة الميلاد ما تحملين:

ترتج قيعان المحيطات من أعماقها ينسح فيها حنين،

والصخر منشد بأعصابه حتى يراها في انتظار الجنين

الأرض أم أنت التي تصرخين؟[1]

هنا تبدو الأرض بكلمة فيها من زهر وماء وأسماك وحيوان وسنبل، صغيرة حيث ترتج محيطاتها وينشد صخرها ترقباً وانتظاراً لحادث الولادة التي تصرخ به جميلة.

إنها مبالغة السياب وحماسه الزائد الذي رسم هذه الصورة جاعلاً مناضلةً واحدةً أعظم في عطائها وتضحيتها من الأرض ومن عشتار إلهة الخصب والحب والإحسان، ومن المسيح الذي لم يلق ما تلقاه جميلة.

غير أن السياب يصنع هذه الصورة بغاية واحدة هي الثورة

1-الديوان، ج1، قصيدة إلى جميلة بو حيرد، ص379.

واستنهاض همم الجماهير العربية حين يقرنون أنفسهم المتخاذلة بنفس جميلة الفتاة المضحية بدمائها من أجل الوطن. من هنا تأتي خاتمة القصيدة لترصد هذه الصورة:

ولترفعي أوراس حتى السماء

حتى ترويْ من مسيل الدماء

أعراق كل الناس، كل الصخور،

حتى نمس الله

حتى نثور![1]

إن هذه الصورة على الرغم مما فيها من نفور ديني إلاّ أنها تبين قدسية الغاية الثورية وما سيتمخض عنها من حياة.

إن القضية التي يحملها السياب هي قضية نضال من أجل تحرير الأرض العربية والإنسان العربي. ولن يتحقق هذا إلاّ من خلال التضحية بالدماء في سياق الثورة التي تهب الحياة وتحقق الحلم المنشود قاتلةً الموت الغائر في الكهف العربي، إن موت الثوار هنا حياة، إنه سلاح يمسك به الثائر الشهيد ليهزم به الموت ذاته ويقتل به الطاغية والمستعمر ويطهر الأرض من الأرجاس والأوثان.

في هذا الإطار التفاؤلي يبرز التاريخ العربي برموزه الشامخة بكبريائها والحاضرة في الوجدان العربي حضور الديمومة الفاعلة. إنه حضور الماضي اليقظ في رؤية الحاضر يدفعه نحو الحركية

1-الديوان، ج,1 قصيدة إلى جميلة بو حيرد، ص.387, 388

والخلاص من كبوة الواقع المؤلمة. وهنا نلتقي بصورة عمر بن الخطاب وصلاح الدين الأيوبي، نلتقي بحضور قوى للرسول وإله الكعبة موجود يتدرع بالسلاح في المعركة. إنها صورة الروح العربية في روعة يقظتها:

وكان إلهنا يختال

بين عصائب الأبطال،

من زند إلى زند

ومن بند إلى بند

إله الكعبة الجبار

تدرع أمس في ذي قار

بدرع من دم النعمان في حافاتها آثار

إله محمد وإله آبائي من العرب،

تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار[1]

في البيت الأول تبدو صورة الكبرياء العربية يجسدها الفعل المضارع يختال مما يدل على القوة والثقة بالنفس. وتأتي مفردات أبطال، زند، الجبار لتبين القوة العربية التي وصلت حد البطولة والتجبر في حسم المعركة لصالح العرب ضد أعدائهم.

ويضفي استحضار صورة النصر في ذي قار عمقاً للروح العربية

1-الديوان، ج1 قصيدة في المغرب العربي، ص397.

وقوة في استنهاضها للقيام بالثورة في المشرق العربي كما قامت في جبال الريف في غرب العروبة تقتل المستعمر وتحرر الأرض. هنا تكون الروح العربية مجسدةً في المدينة المصرية بورسعيد رمز الصمود والإباء والكرامة حيث لم تستسلم للغازي الأجنبي وإنما قاومت بكل ما تملك وضحت بدماء شبابها، ومن ثم تظهر صورة الشهيد من المنظور الإسلامي الذي يجعل موت الشهادة حياة تدفع النظام الإلهي إلى الأمام حيث الردى فيها ميت ومخزول لأنها أبدية خالدة:

كم من ردىً في حياةٍ، وانخزال ردي   في ميتةٍ، وانتصار جاء خذلانا[1]

وحين يصل إيمان السياب التفاؤلي بالثورة العربية وبتجدد حياة الإنسان العربي مداه يرسم صورة مشرقةً لهذه اليقظة:

أنبر من آذان الفجر؟ أم تكبيرة الثوار

تعلو من صياصينا..؟

تمخضت القبور لتنشر الموت ملايينا

وهبّ محمد وإلهه العربي والأنصار:

إن إلهنا فينا[2]

هذه صورة رائعة لليقظة والنهضة العربيتين حيث لم يتوقف الميلاد عند الإنسان العربي الحي في الحاضر وإنما بعث من كان ميتاً في قبره، تمخضت القبور عن ملايين من العرب يستقبلون الحياة في

1-الديوان، ج,1 قصيدة بور سعيد، ص.492

2-الديوان، ج,1 قصيدة المغرب العربي ص.402

ألقها وإقبالها الجديد. إنها حياة محروسة بنبر الآذان وتكبيرة الثوار المفعمة إيماناً. ويأتي الفعل الماضي هبّ ليعلن تأكيد الحدث وثبوته وقوته لأن الشعب العربي ثار بكل عناصره ورموزه، إلهه، نبيه، الأنصار. من هنا تأتي الصياغة التوكيدية في البيت الأخير في إيقاع شعري حاد معلنةً وجود الإله وولادة الحياة.

هكذا يبدو شعر السياب معبراً عن الأمة العربية في فترة التزامه القومي حيث يرصد الواقع الغربي ويجسد عناصر الموت المعنوي الجاثم فوق كاهله ويجسد معه وسيلة الخلاص في الثورة العربية التي باركها السياب حينما اندلعت في جبال الريف المغرب وفي بورسعيد، وظل يرقب انفجارها في المشرق العربي بين لحظة وأخرى وهو يجدّ في الدعوة إليها والتبشير بها. إنها رؤية السياب القائمة على قهر الموت بالموت من أجل الحياة.

غير أن السياب حين تبدد حلمه في الثورة وبعثها الكاذب طفق يبحث عن رؤية جديدة قوامها الموت الفردي المعجزة. وهو ما نأتي عليه الآن.

3 – 4

أيديولوجية تموز المسيح:

حين التقى السياب بالأسطورة التقى بها لقاء عميقاً أفضى إلى رؤية تخلق الحياة في رحم الموت وتجعلها تتساقط متدثرة بقطرات الماء والمطر والدم نافذة إلى جوف الأرض حيث رحم الأمومة الكبرى تبحث عن البذور والجذور ترويها، تسري في سيقانها وأعراقها وأوراقها لتتسرب فكراً في العقول يجدد الحياة.

في هذا السياق كان السياب يعانق رؤية جديدة قوامها الموت والميلاد وذلك من خلال الرمز الذي يتجسد مرة في تموز الذي يُقتل فتتدفق دماؤه في الأرض باعثةً الحياة، ومرةً في المسيح الذي يصلب فداءً لتستمر حياة البشر.

والسياب في رؤيته الجديدة ليس منفرداً بها لأن هذه الرؤية التي تحولت إلى رؤيا، كانت مسيطرة على كوكبة من الشعراء المعاصرين في فترة المنتصف من هذا القرن، وهم ما أطلق عليهم جبرا إبراهيم جبرا مصطلح الشعراء التموزيون. ثم جاء أسعد رزوق وخالدة سعيد وغيرهما من النقاد فاعتمدوا هذه التسمية التي سيطرت على الخطاب النقدي فترة ليست بالقصيرة[1].

إنه يمكن القول بأن هذه الرؤيا الحلم جاءت استجابةً تلقائيةً لالتزام الشعراء الفكري والسياسي وما كانت تنوء به الأمة العربية

1-راجع دراسة محمد بنيس الشعراء التموزيون والأسطورة ضمن كتابة الشعر العربي الحديث، ج3 ص.213

من ظروف ضاغطة مما جعل التضحية بالنفس والدم وسيلة تغيير اضطرارية لخلق إطار معيشي قشيب على الجدب والجفاف ويؤكد خصوبة الحياة.

كما أن لهذه الرؤيا جذورها المهاجرة إلينا من الآداب الأجنبية، أو هي صدىً أصيل لقراءات الشعراء العرب في الشعر الغربي وبخاصة شعر إليوت وإديث سيتول(*)، مما كان له أثره الفاعل في هجرة النصوص والأفكار والرؤى إلى إبداعنا الشعري العربي.

وكان لترجمة جبرا إبراهيم جبرا للجزء الأول من كتاب جيمس فريزر الغصن الذهبي تحت عنوان أدونيس أو تموز أثره الكبير على الشعراء حين جمعوا خيوط الأسطورة في سياقها التاريخي البدائي وفي سياقها الشعري الرؤيوي. لقد أصبح تموز والمسيح هما الوجه الشعري الرامز لرؤية الموت الفدائي من أجل بعث الحياة الميتة، وذلك بما لهما من مرجعية تراثية أسطورية ودينية تنفذ إلى وعي القارىء في حيوية ودفء ناجزة أثرها. يضاف إلى ذلك نقطة الالتقاء الدقيقة بين الشعر والأسطورة حيث يبدو الشاعر من خلال الصورة سابحاً في دنيا البكارة وتلقائية البدائية بما يضفي على إبداعه الشعري مسحةً من العفوية في الصورة والتعبير. إن الذي يتكلم بالصورة البدائية فيما يقول يونج إنما يتكلم بألف لسان، ويرفع الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر، ويضعها في

(*)في هذا الصدد يمكن مراجعة عدة دراسات منها: دراسة إحسان عباس الينابيع الثقافية، وتموز المسيح ضمن كتابه بدر شاكر السياب، ص,303 ,250 ودراسة محمد بنيس عن هجرة النص، الشعراء التموزيون والأسطورة، ص213 ,196 ضمن كتابه السابق، ودراسة عبد الجبار عباس بين السياب وإليوت ضمن كتابه السياب ص.149

مستوى ما هو أبدي خالد، ويجعل ما يبدو أنه تعبير فردي تعبيراً جماعياً. وذلك في الفن المؤثر، وتلك هي المقدرة الصحيحة لقوة الخلق والإبداع، أعني أنها تبعث في الأنموذج (ARCHETYPEC) ولذلك لا بد من أن يرتبط الشعر بالأسطورة فهي الرمز الذي يجسد البشرية، وكلما قطع صلته بها أصبح ضحلاً فقيراً[1].

لقد خصّ النقد العربي المعاصر الأسطورة وفاعليتها الشعرية بقسط كبير من التحليل والتعليل في محاول منه لبلورة خيوط الالتقاء بين ذات الأسطورة والذات الشعرية العربية في ظرفها التاريخي. وقد حدد أسعد رزوق المشكلة في البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية[2]، وحدد أربعة تعليلات تسوّغ ولوج الأسطورة السياق الشعري وبخاصة أسطورة تموز، وقد أعاد محمد بنيس صياغتها مرتبةً بقوله: التعليل الأول هو الطقس والإيحاء الذي يخلص الشعر من التقريرية ويلقي به في تخوم اللغة الأولى، لغة الخيال الأسطوري، والتعليل الثاني هو النجاة والتفاؤل وبه يكون الشعر مبشراً بالتقدم، والتعليل الثالث هو العفوية التي أساسها صدق موقف الإنسان البعيد في تعبيره عن وضعيته في العالم، وليس الصدق هنا صيغة للحقيقة، والتعليل الرابع هو البطولة والإعجاز الذي يعلن فيه الشاعر عن نبوته. تعليلات تقابل مفاهيم الحداثة في الشعر المعاصر، وهي- بتأويلها الجديد- اندماج في التصور العام لحداثة الشعر العربي[3].

1-إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ص.217

2-أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص.21

3-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج,3 ص.217

ليست الغاية هنا أن نرصد الخصائص الفنية للأسطورة ودورها في الشعر، فلهذا مكان آخر، وإنما غايتنا هي لفت النظر إلى أن أسطورة تموز ورمز المسيح كانا إطارين شعريين خصبين للتعبير عن غرض أيديولوجي التزم به السياب في تجسيد موقفه من القضايا الجوهرية. غير أننا إذا رصدنا ذات السياب بعمق في انتمائها التموزي أمكننا الوقوف على أوتار نفسية غائرة جعلت انجذاب السياب نحو تموز والمسيح له أصوله الذاتية الفردية بصرف النظر عن هوية الالتزام الجماعي.

من هذه الأوتار معاناة السياب من الازدواج الغائر في أعماقه بين الذات والجماعة، ومعاناته من إخفاق الحب في تجاربه المتعاقبة، إضافةً إلى قهر المدينة والمادية الجافة ونضوب روح الدين.. إنها معاناة الحياة في علاقتها مع السياب. لذا فإن أسطورة تموز كان لها بريقها المشبوب بشبق الانجذاب والخطف لأنها في جميع وجوهها تصلح لموقفه الجديد صلاحيةً عجيبة، فأدونيس (أو تموز) شاب جميل محبوب يستطيع أن يحتضن شخصية الشاعر المحروم من الحب، وأفروديت أو عشتار أم وحبيبة معاً، والأسطورة في مجموعها خير ما يرمز للعراق حين يدرس فيه معنى الخصب والجفاف وحكم الكهنة والقرابين، وهي أسطورة تمثل الحضارة الزراعية، ولهذا تصلح أن تكون ملاذاً للشاعر الهارب من أخيلة اليسار الصناعي ومن طغيان المدينة الكبيرة ذات الحياة الآلية، بل إن اهتداءه بتلك الأسطورة يعني العودة إلى الريف من خلالها وإعلان الكراهية الدفينة للمدينة الحديثة[1].

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص245.

وإذا رجعنا إلى التاريخ نجد أن الحقبة الزمنية التي دخل فيها السياب زمرة الشعراء التموزيين كانت توافق تخليه عن مجلة الآداب القومية وانضمامه إلى مجلة شعر البيروتية، وكان هذا يعني، فيما يعنيه، حتمية اكتساب المسوغات الفكرية التي تجيز له الدخول في جماعة شعر ذات الاتجاهات الفكرية الخاصة. لقد تيقن السياب لحظة اقترابه من هذا الاتجاه الجديد، أنه يدخل حومة شعائر جديدة وأن عملية الارتسام هذه تتطلب قسطاً من المشاركة في اللون والسمة والفكرة، وقد عرفنا فيه من قبل نماذج من هذا التكيف[1].

وقفة أخيرة تنبىء أن السياب في واقعه البيئي ذي الثقافة الدينية الخاصة بالشهادة وحياة الشهيد المضحي من أجل تحقيق نظام كوني إلهي، وبما في هذا الواقع من ثوابت شعرية تجعل الإنسان خالداً بمآثره بعد موته في سياق الرثاء، فإنه كان يبطن في أعماقه تصوراً دفيناً أخرجته الأسطورة في التقائها النفسي معه، مما جعل الموت في علاقته بتموز والمسيح يكتسب بعداً فلسفياً خاصاً بذات السياب في إقامة توازن بين تناقضات الحياة التي لم يستطع السياب أن يوفق بينها. ومن ثم فإن الموت التموزي بالنسبة للسياب هو حلمه بأسطورته الصغيرة التي يرى عبرها ابتداءه في انتهائه محاولاً تحقيق التوازن والانسجام بين هذه المتناقضات ومتناقضات جديدة.[2]

هذه الأوتار جعلت الاقتراب من تموز مبرراً وكذلك المسيح إذ يجمع بين الاثنين قاسم مشترك قائم على الموت فداءً وتجدد الحياة

1-المصدر السابق، ص.306

2-عبد الجبار عباس، السياب، ص.116

من خلاله- وإن كانا يختلفان في ارتباط تموز بنسق أسطوري بدائي وثني- يخص تجدد دورات الحياة الزراعية، وارتباط المسيح بنسق ديني يخص الموت فداءً لخطيئة أخلاقية.

نخلص من هذا الرصد السابق إلى تسويغ طرح مسألة الاختيار الحر والواعي لموقفه الجديد والتشكك في موضوعيته. بمعنى: هل هذا الموقف القائم على التضحية بالذات من أجل المجتمع اختيار بطولي واع آثر الآخر على الأنا، أم هو اختيار اضطراري ينبثق من العجز في خلق فاعلية تغيير وإيجابية مشاركة في خضم الحياة؟!!.

لعل ما سبق يفرز التبرير اللائق في ردنا على التساؤل المطروح بما يؤكد التشكك في الاختيار البطولي وتأكيد الاختيار الاضطراري تعويضاً عن العجز والقهر، ومحاولةً من السياب لأن يكون حاضراً في صخب الحياة مصطنعاً دوراً لذاته المتعبة التي ليست قادرة على أن تناضل وتضحي بالفعل. إنها محاولة استخدام المهزوم لإمكاناته المتواضعة في سياق يضمن له البقاء في ذات المجموع الإنساني. ومن هنا اكتسب موت السياب، في هذه المرحلة، صفة المعجزة وسمة البطولة الأسطورية يمثله موت تموز أو المسيح أو هما معاً بعد عملية الامتزاج والتوحد التي جمعت السياب ورمزيه في إطار واحد يكفل ديمومة البقاء والخلود عن طريق الولادة الجديدة.

بقي أن نرصد التصور النقدي النابع من شعر السياب نفسه في هذه المرحلة والذي يرتكز على بعدين رئيسين:

الأول: تصوير جفاف الحياة وموت الإنسان فيها.

الثاني: الرغبة في الموت الفردي البطولي فداء لولادة الحياة.

وهو ما يمكن صياغته على النحو الآتي:

موت الحياة	موت فردي فدائي	ولادة جديدة
جفاف الأرض	نزول المطر	تجدد الخصب

الموت والجفاف:

حين يصور السياب موت الحياة على الأرض نراه يرسم هذه الصورة الشعرية المرعبة:

الأرض (يا قفصاً من الدم والأظافر والحديد

حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا.. كظل

كيد بلا عصب، كهيكل ميت، كضحى الجليد،

النور والظلماء فيه متاهتان بلا حدود)

عشتار فيها دون بعل

والموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام

هبوا، فقد ولد الظلام

وأنا المسيح، أنا السلام.

والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، ولد الربيع

وأنا الفرات، ويا شموع

رشيّ ضريح البعل بالدم والهباب وبالشحوب.

والشمس تُعول في الدروب:

بردانة أنا والسماء تنوء بالسحب الجليد[1]

في هذا النص تبدو الأرض قفصاً من الدم والأظافر والحديد... تبدو موتاً حيث المسيح بما له من مرجعية تراثية، يبدو ظلاً، يداً مقطوعةً، ميتاً، متجمداً، ليس يموت أو يحيا. وفي هذا القفص يختلط النور بالظلام دون حدود، وتقف عشتار ربة الخصب والنماء وحيدةً دون بعل، أي أن حياتها جوفاء لا أمل في عودة الخصوبة إليها.

وعلى الرغم من أن هذه الصورة مرعبة في رصد الموت على الأرض إلاّ أن السياب يعمقها رعباً إذ يجعل الموت حياً يركض في الشوارع هاتفاً بولادة الظلام. وولادة الظلام تعني قتامة الحياة الميتة بفعل الموت. وتبدو المفارقة مدهشة في دلالتها عندما يهتف الموت باسم المسيح الذي يحيي الموتى وباسم السلام، مما يعني أنه لا أمل حتى في وجود مسيح يفدي البشر من قسوة الموت ودمار الحروب.

وفي هذا السياق نفسه تكتسب النار دلالة مضادةً حيث تهتف باسم الربيع والفرات، وتظهر الشمس مصدر الحرارة والضوء بردانةً بفعل السحب الجليدية التي تنوء بها السماء. إنه الموت في صورته المتجبرة الذي يقتل الحياة ويقضي على مصادرها في الكون ليقتل معها الأمل في رجعة الحياة.

وحين يرصد السياب الجفاف نراه يرسم هذه الصورة:

1-الديوان، ج1، قصيدة مرحى غيلان، ص326, 327

جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثلج بلا رداء

صرخت في الشتاء:

أقضّ يا مطر

مضاجع العظام والثلوج والهباء

مضاجع الحجر

وأنبت البذور، ولتفتح الزهر،

وأحرق البيادر العقيم بالبروق

وفجر العروق

وأثقل الشجر[1]

في هذه الصورة يتحد الجوع مع العرى في قاع المقبرة الثلجية حيث الجفاف المثقل بأجواء الموت والمقبرة مما جعل الشاعر ينتظر الشتاء صارخاً فيه يطلب المطر ليقتل الجفاف. ويستعمل السياب صيغة الفعل الأمر أقضّ ليدل على فاعلية المطر الذي يرجوه إذ يلقى عليه إزاحة العظام والثلوج والهباء والحجر، وكلها عناصر جافة ميتة، وأن ينبت البذور ويفتح الزهر، ويحرق البيادر العقيم مفجراً العروق ومثقلاً الشجر.

إن تكرار السياب لاستخدام صيغة فعل الأمر في: أقضّ، أنبت،

1-الديوان، ج1، قصيدة مدينة السندباد، ص463.

فتح، أحرق، فجر، أثقل، يحمل، دلالتين:

الأولى: أن واقع الحياة في العراق واقع ميت جاف فالبذور والزهور والعروق والشجر خاوية جوفاء، والبيادر لا غلة فيها.

الثانية: أن الحياة في كل مظاهرها، بما في ذلك الإنسان، متوقفة على هطول المطر الذي يحقق الخصوبة في عناصر الحياة كلها.

من هنا يبدو الموت والجفاف عنصرين متضافرين يحققان غاية واحدة. وفي هذا الإطار يرصد السياب الحياة في العراق في عنصريها الأساسين: المدينة والقرية. كانت المدينة، فيما قبل، تظهر في شعر السياب فضاءً للموت، في الوقت الذي تظهر فيه القرية رحماً معوضةً تصوغ الولادة الجديدة. أما الآن فقد انتفى هذا الدور للقرية، فالقرية والمدينة ميتتان معاً وفي حاجة إلى ولادة مشتركة من خلال الموت، فحين يرصد السياب واقع المدينة يرسم هذه الصورة:

سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار

قضينا العام، بعد العام، بعد العام، نرعاها

....

ولكن مرت الأعوام، كثراً، ما حسبناها،

بلا مطر... ولو قطره

ولا زهر... ولو زهره

بلا ثمر كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها

لنذبل تحتها ونموت[1].

إذا وضعنا عنوان هذه القصيدة في الحسبان وهو مدينة بلا مطر أمكن أن ندرك الصورة التي يرسمها السياب لجفاف الحياة في العراق.

في هذا النص يتجلى البعد الزمني لتأصل الجفاف في العراق فسحائب المطر ترعد وتبرق منذ أعوام، ولكن دون مطر. ويأتي تعبير السياب في البيت الثاني وما بعده ليؤكد هذا العمق الذي لم ينزل فيه المطر ولو قطرة أو زهرة أو ثمر حتى أضحى النخيل رمز العطاء والحياة أنصاباً حجرية ميتةً يذبل تحتها الإنسان مستسلماً.

وإذ يصور السياب الحياة في القرية يرسم هذه الصورة:

وفي القرى تموت

عشتار عطشى، ليس في جبينها زهر،

وفي يديها سلة ثمارها حجر

ترجم كل زوجة به. وللنخيل

في شطها عويل[2]

إن موت عشتار ربة الخصب والنماء يمنح الصورة عمق دلالتها

1-الديوان، ج1 قصيدة مدينة بلا مطر، ص.489,487

2-الديوان، ج1 قصيدة مدينة السندباد، ص.473

حيث تبدو الإلهة واهبة الحياة ميتةً ليس في جبينها ثمر أو زهر من أثر الجفاف، فتتحول يدها من يد ممدودة بالعطاء إلى يد تمسك سلة الحجر ترجم به الأحياء، ويبدو النخيل أيضاً في صورة الباكي المنتحب على موت الحياة.

والسياب إذ يؤصل زمنياً هذه الصورة لجفاف القرية يقول:

ونحن إذ نبض من مغاور السنين

نرى العراق، يسأل الصغار في قراه:

ما القمح؟ ما الثمر؟

ما الماء؟ ما المهود؟ ما الإله؟ ما البشر؟[1]

دقيقة هذه الصورة في بنائها وإيحائها. في البيت الأول يمنح السياب القضية البعد الزمني المرصود من مغاور السنين مما يعني أن حقبة طويلة مرت دون حياة.

في البيت الثاني يأتي السؤال على لسان الصغار مما يمنحه صدقاً طفولياً رائعاً وعفوية بريئة تفيد أن ما يسأل عنه الأطفال في قرى العراق حقيقة بديهية. إنهم يسألون عن القمح والثمر والماء والمهود والإله والبشر؟!

وهذه هي عناصر الحياة الطبيعية التي ينبغي أن تكون موجودة بالضرورة. غير أن السياب في وضعه لها في صيغة المستفهم عنه يمنحها صفة الخفاء والعدم. فإذا كانت بدايات الحياة غائبة، فتلقائي

1-الديوان، ج,1 قصيدة سربروس في بابل، ص.483, 484

أن تكون الحياة ذاتها غائبة في قرى العراق.

إن الموت الذي تأصل في المدينة والجفاف الذي تمكن من القرية اتحدا ليقتلا أعظم ما في الحياة، ليقتلا الحب:

الموت في الشوارع

والعقم في المزارع

وكل ما نحبه يموت[1]

هذه الصيغ التقريرية الخبرية تؤكد الحقيقة التي يسعى السياب لرصدها وحين يصل الأمر ذروته يكتسب الموت بعداً آخر، يكتسب صفة الولادة في البيوت ليحل محل ولادة الحياة التي ينتزعها قابيل رمز القتل والفناء، ليعم الجفاف بعد أن تنضب مصادر المياه فيموت رحم الأرض:

الموت في البيوت يولد

يولد قابيل لكي ينتزع الحياة

من رحم الأرض ومن منابع المياه[2]

هكذا ينجح السياب في رسم صورة جافة ميتة للحياة في العراق على مستوى القرية والمدينة معاً ويحرمها من أدنى مقومات الوجود بجانب الموت الذي تملك الأرض وأصبح يولد في البيوت لينمو وينتشر في كل مكان.

1-الديوان، ج,1 قصيدة مدينة السندباد، ص.467

2-الديوان، ج,2 قصيدة مدينة السندباد، ص.467

فمن يقتل الموت والجفاف ويلد الحياة؟!! إنه الموت الفردي المعجزة!

الموت والميلاد:

في بيت السياب الشهير:

إن مـــوتـــي انـــتـصـــار[1]

تتجسد الرؤية الشعرية في هذه المرحلة بما يجعل من الموت حياةً. الموت الفردي هنا، لا الثورة الجماعية، هو الذي يتحمل مسؤولية الولادة الجديدة منتصراً على الموت ذاته. هذه الدلالة الجديدة للموت تنتجها الأنساق اللغوية الشعرية شديدة البناء والخصوصية حيث جدلية الحياة والموت في أوج توترها متدفقة في أعضاء الكلمات وخيوط الصور في محاولة لتجسيد الرؤيا الجديدة ذات الأبعاد الأيديولوجية. هنا تبدو الحياة جنيناً مخلوقاً في رحم الموت ليكتسب فاعلية مضادة له محققاً انتصاراً وجودياً يكفل ديمومة الحضور والبقاء.

هذا الموت الفردي المعجز، يتخذ نمطين رئيسين يقومان بإنتاج الوظيفة الشعرية ذات البعدين المتقابلين الموت الميلاد ولكنها يفضي بعضها إلى بعض في تتابع جدلي يؤدي الدلالة المرجوة. فالموت بمرجعية العدم والفناء يتحول إلى سلاح ضد الموت ذاته مولداً الحياة في الوقت نفسه. هذان النمطان هما: الماء والدماء. فالماء والدماء في شعر السياب هما الرحم التي يموت ويولد فيها في اللحظة ذاتها.

1-الديوان، ج3 قصيدة مدينة السندباد ص456.

الماء:

يكتسب الماء في شعر السياب صفة الرحم الفضفاضة المليئة بالخصوبة فيما هو أيضاً غاسل للأرجاس ومطهر للأدران وقاض على الجفاف والموت. ومن ثم فإن الماء ببعديه يُرى متواشحاً مع الموت في الوقت الذي يخلق الحياة عبر انسرابه في أوصال الكلمات والتراكيب محققاً الغرض.

ويتخذ الماء في شعر السياب مظهرين رئيسين: النهر، والمطر.

النهر: يبين السياب موقفه من نهر بويب على هذا الشكل:

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رماله.

من طينه المعطور، والدم من عروقي في زلاله

ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل[1].

هذه الصورة تحدد مكان السياب في النهر وغايته، وتحدد مكانة النهر في قلب ورؤية السياب. يرسم السياب لذاته موقفاً في قرار بويب حيث العمق الغائر ممتزجاً بالرمال والطين والعطر. وتأتي كلمة أرقد لتدل على الإستسلام الارادي في رحم النهر. في هذا التوحد مع بويب تتحدد غاية السياب حيث الدم ينثال في زلال النهر واهباً الحياة لكل أعراق النخيل.[1]

إنها عملية التحول الكيميائي للموت عبر الماء في النهر حيث يخرج السياب سراً كونياً يتدفق في رحم الأرض يحيى النطف

1-الديوان، ج,1 قصيدة مرحى غيلان، ص.325

والبذور ويدفع بها إلى الوجود الخارجي منسرباً في ثنايا الأوراق والسيقان والشجر قاتلاً الجفاف والموت وواهباً الحياة للطبيعة التي تهبها الإنسان بدورها.

وحين يرصد السياب العلاقة بينه وبين النهر والموت يرسم هذه الصورة:

وأنت يا بويب...

أودّ لو غرقت فيك ألقط المحار

أشيدج(*) منه دار

يُضيىء فيها خضرة المياه والشجر

ما تنضح النجوم والقمر

وأغتدى فيك مع الجزر إلى البحر!

فالموت عالم غريب يفتن الصغار

وبابه الخفي كان فيك يا بويب...[1]

عنوان هذه القصيدة هو النهر والموت. والسياب بهذا العنوان يربط ربطاً وثيقاً بينهما في سياق جدلي يخلق الحياة عبر فعل الموت في النهر.

وفي هذا النص يمكننا أن، نرصد علاقة متفاعلة بين ذوات ثلاث:

(*)شاد الحائط طلاه بالشيد وهو ما يطلى به.

1-الديوان، ج,1 قصيدة النهر والموت، ص.455

النهر والموت والسياب في علاقته بهما معاً.

يبدو بويب غاية يسعى السياب للغرق فيها، كما يجسد ذلك استخدامه للفعل أودُّ بما يجعل رغبة السياب في الغرق في بويب قويةً. ثم تأتي الأفعال: ألقط، أشيد، يضيء. لتحدد غاية السياب من الغرق، فهي أفعال ترتكز على دلالة الحركية والبناء متمثلة في لقط المحار وتشييد الدار التي تضيئها النجوم والقمر وتصفو فيها المياه ويخضر الشجر. إنه حلم طفولي بريء يلخص الرغبة الكامنة في الحياة الرومانسية التي لا تتحقق إلا في الموت في بويب.

من هنا يكتسب الموت صفة العالم أي الكون الحياتي، وتأتي الصفة غريب لتبين قوة الجذب إلى هذا العالم الذي يصل حد الفتنة في الإغراء وخطف الانتباه.

في البيت الأخير من النص يحدد السياب المدخل إلى هذا العالم الحلم من خلال باب واحد هو بويب. وهنا تبدو العلاقة واضحة بين الذوات الثلاث: السياب والنهر والموت. فالسياب يريد أن يحيا حلمه الرومانسي في الحياة الصحيحة الخالدة، وهذا الحلم لا يمكن تحقيقه إلا في الموت الفتان، وعالم الموت لا باب له إلا من خلال الغرق في النهر. بذلك يصبح: الغرق/ الموت، حلماً وحياة.

إن السياب في ربطه بين النهر والموت بوصفهما موتاً وحياةً في آن واحد إنما يربط بين ذاته الميتة الغائبة وسعيه إلى الحياة المستمرة من خلال النهر المفضي إلى رحم الأرض.

إن الماء في انسيابه وتدفقه أمومة كونية حانية تلف السياب في

لطف وتمنحه صيرورة البقاء الكوني من خلال التجدد الدائم. إن السياب حينما يهفو دمه شوقاً إلى بويب وإلى الموت فيه إنما يهفو دمه إلى تحقيق ما عجز عن تحقيقه واقعاً في حياته المعيشة فعلاً لذا يجذبه الحنين إلى مزج الذات الفردية بالذات الكونية من خلال الموت الذي يوحد بينه وبين النهر فيوجد ما كان تصوراً ويجسد ما كان ممكناً بل يصير الإنسان كالنهر، كالماء، حياً يولد من ذاته، يدخل في تكوين العالم، في نسيجه الكوني. الحياة الميتة تنقلب إلى موت حي، لا يعود هناك غير الماء، غير الولادة المستمرة[1].

المطر: حين رصد السياب العلاقة بين الموت والمطر والحياة رسم هذه الصور في الجمع بين الأم الميتة والمطر:

وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر[2]

ثم يوحد بين المطر والنهر:

يا نهري الحزين كالمطر[3]

وبين المطر وأجراس الماء في الجرار:

وتنضح الجرار أجراساً من المطر[4]

وبين الدماء والدموع التي ينضحهن العالم الحزين أجراس موتى

1-أدونيس، بدر شاكر السياب، قصائد اختارها وقدم لها، ص13.

2-الديوان، ج1 قصيدة أنشودة المطر ص476.

3-الديوان، ج1 قصيدة النهر والموت، ص453.

4-المصدر السابق ص453.

ترعش الرنين:

أحسّ بالدماء والدموع كالمطر[1]

وبين المطر وعشب العراق:

سيعشب العراق بالمطر[2]

في هذه الصورة تتبلور علاقة السياب بالمطر وعلاقة المطر برؤية الموت والحياة. في النص الأول يرصد السياب لأمه الميتة حياة في اللحد تنمو بشربها المطر فكأنها اختلطت بتكوين الأرض لتصبح جزءاً منه.

في النص الثاني يبدو النهر بما له من دلالة خاصة عند السياب متوحداً مع المطر بصيغة التشبيه، ويصبح ماء النهر في الجرار أجراساً من المطر، في البيت الذي يليه، ثم تتحول إلى دماء ودموع غزيرة تأخذ صفة المطر.

وفي البيت الأخير تصبح العلاقة بين الجفاف/ الموت، والمطر/ الحياة، واضحة حيث العراق يعشب ويحيا بالمطر الذي يطهر الأرض وينبت الأجنة والزهر لتأخذ الحياة دورتها الطبيعية.

في هذا السياق يصبح المطر في شعر السياب عنصراً دالاً حيث لا يتوقف عند أطر الخارج كمظهر من مظاهر الطبيعة، وإنما يتجاوز ذلك إلى حيث الإرتباط بقضية الشاعر في الموت والحياة، حيث

1-المصدر السابق ص.456

2-المصدر السابق، قصيدة أنشودة المطر، ص.480

المطر له عمقه الوجودي الذي لا حد له يتألف فيه الإيقاع الوجودي وأجواء العبادة الوثنية التي تتعبد لمصادر الرزق في الطبيعة كتعبير عن فرحها بنعيم العيش وتمجيداً للحياة[1].

وحين يربط السياب بين العراق الميت والأمل في خصبه وحياته من خلال المطر يرسم هذه الصورة:

ولكن خفقة الأقدام والأيدي

وكركرة و«آه »صغيرة قبضت بيمناها(*)

على قمر يرفرف كالفراشة، أو على نجمه

على هبة من الغيمة،

على رعشات ماء، قطرة همست بها نسمه

لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها[2].

هذا النص ختام تفاؤلي لقصيدة كاملة ترصد الجفاف في العراق وهي مدينة بلا مطر وفيها يرصد السياب الجفاف الكائن في العراق بسبب غياب تموز الذي يجيء ملازماً لغياب المطر، فتموت الحياة وتبدو غرفات عشتار ربة الخصب، فارغة خاوية، والناس يصرخون متضرعين إلى أربابهم أن ينزلوا المطر شاكين إليهم بؤسهم وجوعهم. ويبدو صغار بابل يحملون سلال الحجار جائعين يبحثون عن عشتار

1-إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج2، ص135

(*)هذا البيت مكسور. فالقصيدة من بحر الوافر والتفعيلة الأولى وقبل الأخيرة والأخيرة صحيحة من بحر الوافر ولكن الكسر في التفعيلة الثانية.

2-الديوان، ج1 قصيدة مدينة بلا مطر، ص489

ولكن دون جدوى. هنا يكمل الربط الحذق بين تموز وجفاف المطر وموت الحياة في العراق في حالة من التعسر المضني يشبه تعسر الولادة التي لن تتحقق إلا بزخات المطر التي تقضي على الجفاف والموت وتبعث تموزاً حياً تجري دماؤه في شرايين الحياة. إنها نفخة الصور التي تضخ الدماء في العروق وتبعث الموتى نشوراً.

في هذا السياق التعبدي تأتي غيمة المطر تهب رعشات الماء فتتساقط قطرات تحملها النسائم تبشر أهل بابل بأنها سوف تغسل من خطاياها وجفافها وتتطهر من طغاتها وعناصر الفساد فيها.

وهنا يكون المطر وحده ذا دلالتين متقابلتين، إحداهما تجسد موت الطغاة والجفاف، والثانية تجسد إنبات الزرع والزهور وخصوبة الحياة.

هكذا يتبلور ارتباط السياب بالماء من خلال النهر والمطر كرحم يخلق الحياة عبر فعل الموت فيه. إن السياب في لجوئه للموت في الماء والاحتماء به إنما كان متجاوباً مع بطولته ونبوته التي لم تعد بحاجة لإله، وهذه التسمية غير المصرح بها، هي ما يستحق به الشعر أن يكون معاصراً لأنه بالتحدي يوجد، وفي إعادة اكتشاف معنى الموت يمنح الشاعر قوة الحياة[1].

الدماء:

حين أبدع السياب هذه الصورة الشعرية:

ولفنى الظلام في المساء

1-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص.222

فامتصت الدماء

صحراء نومي تنبت الزهر

فإنما الدماء

توائم المطر[1]

كان يرصد وسائج الصلة بين الدماء والمطر في خصيصة تخليق الحياة طبيعةً وإنساناً بما يجعل منهما توائم متحدة في الخصيصة والغاية. من ثم كان لهذين العنصرين ارتباط برؤية الموت، فإذا كان المطر يغسل ويطهر وينبت الحياة، فإن دماء الميت تضحيةً وفداءً تغسل وتطهر الحياة من الطغيان والجفاف.

إن هذه الدماء لا تتوقف عند حد إزهاق الروح وانسكابها على الأرض وإنما تتعلق بما هو كائن في ديمومة الكون والإلهي المتجدد دوماً في ذاكرة التاريخ في حيوية فاعلة مرتبطة بعمق الحياة التي انبثقت عنها.

غير أن الدماء تتفرد بخصوصية المباشرة في علاقتها بمسألة الموت والحياة لأنها العنصر الحيوي في القضية كلها. وفي بعدها الأسطوري فإن دماء تموز هي التي تنبت حياة الطبيعة عبر أنسرابها نطفاً في رحم الأرض، وفي النسق الديني التراثي فإن دماء المسيح هي التي طهرت أوثان البشر ورواسب الخطيئة بما تحمله المسيح من فداء في سبيل تحقيق غايته السامية لاستمرار الحياة وصيرورتها

1-الديوان، ج1، قصيدة رؤيا في عام 1956، ص441.

صوب الطهر والنقاء. كما أن الدماء التي تتدفق بفعل الموت الإرر ادي من أجل الحياة تشبه الدماء التي تلازم تعسر الولاة لحظة المخاض وخروج الجنين مستقبلا الحياة.

لهذه الوشائج كانت علاقة السياب بالدماء هنا موتاً لأنها تعبر عن رؤيته الأيديولوجية في سياق شعري حي يخلق من الموت معجزةً وانتصاراً. هكذا تتجسد علاقة السياب بالدماء والموت والحياة في هذه الصورة:

أحس بالدماء والدموع كالمطر

ينضحهن العالم الحزين:

أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين،

فيدلهم في دمي حنين

إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام

أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام

أود لو عدوت أعضد المكافحين

أشدّ قبضتي ثم أصفع القدر،

أود لو غرقت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة. إن موتي انتصار[1].

1-الديوان، ج,1 قصيدة النهر والموت، ص.456

في هذه الصورة يبدو دم السياب مسرحاً يتماثل عليه الوجود الإنساني بفعل الموت البطولي، يصبح نهراً للأفعال والأصداء، ويتابع نموه حتى البشارة بتجاوز الحد الإنساني[1].

هنا تكون حركة الدماء قويةً كانهمار المطر وأجراس الموت المرعشة تخض دم السياب إلى بريق التضحية والفداء... إلى رصاصة تشق أعماق الصدر لتوقد الحياة في العظام. من ثم فإن العلاقة بين الرصاصة الموت وأثرها إشعال العظام هي علاقة الضد المنبثق من الضد، أي الحياة الكامنة في الموت الفردي. إن حركة الدماء والدموع والمطر وأجراس الموتى التي ترن، تتجسد في انطلاقة الرصاصة التي تغتال الموت الكامن في الحياة الذليلة المهينة لتخلص منه الحياة المرجوة بالموت المعجز.

هذا الإحساس بالدم والرصاص، يتحول إلى رغبة قوية في أعماق السياب تحمله لأن يكون حاضراً في صفوف المكافحين يعضدهم متحدياً القدر الذي عانده مراراً... يتحول إلى رغبة في الغرق في الدم مماثلاً الغرق في النهر حيث القرار العميق الذي يساعد السياب على تحمل مسؤوليته وهي عبء البشر الذي يسعى للنهوض به من خلال دمه وموته الذي يبعث الحياة للناس جميعاً.

ثم يأتي النصف الثاني من البيت الأخير ليرصد ثقة السياب في رؤيته وبطولته وموقفه من الموت والحياة معاً والذي حمله على أن يسعى إلى الموت، لا للموت ذاته كغاية، وإنما للموت كوسيلة تحقق الحياة في وجه انتصارها المشرق على الموت ذاته. إن السياب يريد

1-خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص.153

أن يحطم الحاجز بينه وبين الحياة الأصيلة وهو الحياة ذاتها، لأن فيها، كما يعيشها في واقعه، يكمن الموت، وفي الموت الذي يريده تكمن الحياة التي يحلم بها حيث تمنحه صفة الأبدية والخلود. من هنا جاءت الصياغة الشعرية في سياق التوكيد القاطع الذي يجعل من الموت انتصاراً رائعاً عبر الموت نفسه.

هذا الإحساس والرغبة في الموت في النص السابق يتحولان إلى موت فعلي في نص المسيح بعد الصلب:

كنت كالطفل بين الدجى والنهار

ثم فجرت نفسي كنوزاً فعريتها كالثمار

حيث فصلت جيبي قماطاً وكمى دثار

حيث دفأت يوماً بلحمي عظام الصغار،

حين عريت جرحي، وضمدت جرحاً سواه،

حطم السور بيني وبين الإله[1].

إن عنوان القصيدة ينقلنا إلى المرجعية التراثية حول المسيح وحادثة صلبه فداءً. غير أن الظرف الزماني بعد يوجه نظرنا إلى حياة المسيح بعد موته، فهو لم يمت كما ظنوه، وإنما أصبح بفعل الموت حياً حياةً لها مواصفات أرقى من تلك التي كان يحياها فيما بينهم.

إن صياغة بمجموعة من صيغ الأفعال الماضية: فجرت، عريت، فصلت، دفأت، ضمدت، وإسنادها إلى تاء المتكلم تدل على

1-الديوان، ج1 قصيدة المسيح بعد الصلب، ص.461

التصرف الفردي الإرادي الفدائي الذي جعل الذات الواحدة توزع كنوزاً مثمرةً كاسية العظام لحماً والأجساد ثياباً ومضمدةً الجراح غير عابئة بذاتها وعريها وجراحها.

هذا السلوك البطولي له مردود حياتي أقوى منه إذ يرتفع الحاجز الطيني بين البشري والإلهي ليدخل الفدائي بفعل موته الإرادي في ديمومة الحياة الإلهية الخالدة بعد أن حطم السور بينه وبين خالقه.

هكذا يرصد نص السياب المسيح حياً يرقب الحياة ويباركها بما يبرز الموت الفردي ضئيلاً حين يخص الذات وكبيراً حين يخص الجماعة: فما أصغره ذلك الموت، موتي وما أكبره.

هذه الرؤية ذاتها هي التي تسري في كل مقاطع القصيدة حيث يبدو المسيح متوحداً مع القرية والأرض والشمس والماء في حلولية قوية:

حين يخضر حتى دجاها

يلمس الدفء قلبي فيجري دمي في ثراها

قلبي الشمس إذْ تنبض الشمس نوراً

قلبي الأرض تنبض قمحاً وزهراً وماء نميراً

قلبي الماء، قلبي هو السنبل

موته البعث: يحيا بمن يأكل[1].

1-الديوان، ج1 قصيدة المسيح بعد الصلب ص.458

هنا يطمح السياب إلى غاية كبرى هي أن يكون إنساناً خاصاً يتجاوز صفات البشر العادية، يطمح أن يكون بذرة إنسانيةً كامنة في رحم الأرض الغائرة تصنع الحياة وتشكل المستقبل البشري، أن يكون جيلاً متجدداً في الحياة المتعاقبة.

غير أننا إذا دققنا في بناء النص نجد أن السياب يسعى لأن يكون الحياة ذاتها متجسداً في عناصرها الرئيسة التي تتفجر من قلبه دفئاً ودماً وشمساً وأرضاً وقمحاً وزهراً وماءً وسنبلاً. إنه القلب الإنساني المركز الذي يمنح الحياة للبشر وللكون معاً من خلال فعل الموت.

هكذا يتوحد السياب والمسيح وتموز في إطار رؤيوي واحد يصور كيفية خلق الحياة وولادتها من خلال السمو إلى أُطر الإلهي والكوني والبطولي بفعل الموت الخارق للعادة.

من هنا تتضح لنا رؤية السياب في إطار الانتماء التموزي المرتكز على رمزين رئيسين هما: تموز والمسيح، متحدين مع عنصري الماء والدماء التي تؤدي دور المخلق للحياة في رحم الأرض عبر الموت المعجز للذات الفردية محققاً أكبر قدر من الإيجابية والانتصار والخلود لهذه الذات في الذوات الأُخر.

3 — 5

حقيقة الميلاد:

حين نعاود النظر في أيديولوجيات السياب المتعاقبة نجد أنها تسعى سعياً حثيثاً نحو غاية واحدة هي ميلاد الشاعر، بدءاً من

الارتماء في حومة الشيوعية والجدلية المادية وعناق الجماهير الكادحة، ثم الانسلال إلى وهج الشعائر القومية العربية وتجسيد وحدة الهدف والمصير، وتعلقاً بثورة وطنية قومية تحرر الوطن والعروبة من قيود الاستعمار وبراثن التخلف والجهل والمرض والفقر وصولاً إلى صياغة حضارية تصل الماضي بالحاضر وتحقق استقلال الشخصية العربية، ثم الاندماج في أيديولوجية خاصة قوامها الموت الفردي المعجزة من خلال السياب برمزية الرئيسين تموز المسيح أملاً في تحقيق المعجزة التي لم يستطع السياب أن يحققها طوال حياته النضالية الملتزمة.

وبين هذه الأيديولوجية ينهض خيط دقيق يعقدها في حلقات متصلة ومتداخلة جاعلاً منها كلها موقفاً واحداً حاول فيها السياب أن يعوض ذاته عما حرمته منه الحياة، وهو كثير، إنها مجرد محاولة أخلص فيها السياب لذاته كي يخلق نوعاً من التوازن الهادىء بين ذاته التي تمور ببركان اليتم والحرمان وبين الواقع الذي يموج بتناقضات متصارعة. هي لحظة هدوء فحسب، هدوء قلق مشبع بتوتر خفي يختزن التفجير والانهيار[1] أو هي نوع جيد من امتصاص الإبداع لطاقة انفعالية متوثبة يؤججها واقع الذات السيابية البائس والذات الجماعية المحطمة، فتعلق السياب بأطياف الحلم بالخروج من الكهف وظلوماته ومن الأطر العيشية البالية.

وحين نضع كل ما سبق في حسباننا، ونضع معه هذه الصورة التي رسمها السياب للثورة التي نادى بها، تتبين لنا حقيقة الميلاد:

1-عبد الجبار عباس، السياب، ص145.

وجئت يا مطر

تفجرت تنثك السماء والغيوم

وشقق الصخر

وفاض من هباتك الفرات واعتكر

وهبت القبور، هزّ موتها وقام

وصاحت العظام:

تبارك الإله، واهب الدم المطر.

فآهِ يا مطر!

نود لو ننام من جديد

نود لو نموت من جديد

فنومنا براعم انتباه.

وموتنا يخبىء الحياة،

نود لو أعادنا الإله

إلى ضمير غيبه الملبد العميق

نود لو سعى بنا الطريق

إلى الوراء، حيث بدؤه البعيد[1].

في هذا النص تتجسد لحظتان متقابلتان: لحظة سقوط المطر بعد

1-الديوان، ج1 قصيدة مدينة السندباد، ص.464

طول انتظار وجفاف وموت، وفرح الناس والكائنات كلها بنزوله، واللحظة الثانية ما أسفر عنه سقوط المطر وقيام الثورة التي حلم بها السياب. وهنا تأخذ صفات المولود الجديد في التحديد والارتسام.

لقد قامت ثورة العراق في 14 تموز 1958 وكان قيامها مدوياً مفاجئاً يجسده قول السياب: وهبت القبور هز موتها وقام حيث تبدو الدلالة عميقة إذ الموت ذاته، لا الموتى، هو الذي قام مع القبور، مما يعني أن أثر الثورة كان محركاً للسواكن والثوابت التي استسلمت للواقع الميت دون التفكير في الثورة والتمرد عليه.

غير أن قيام الثورة لم يحقق الحلم المنشود ولم يجدد الولادة المنتظرة لأنها جاءت ولادةً مشوهةً ناقصةً تحقق فيها الموت ذاته أكثر مما تحققت الحياة والولادة والخصوبة. لقد كان الميلاد الثوري فزعاً ورعباً وإرهاباً يلد الموت ذاته في البيوت والشوارع والعقم في المزارع ويقتل الحب في القلوب. موت يقتل تموز وعشتار والمسيح وأدونيس، يقتل الرموز كلها ويدمر القرية والمدينة معاً خالقاً الجوع والجفاف والحرمان.

هنا رأى السياب أن الذي حلم به جاء مناقضاً لما أراد، جاء أموت مما كان عليه الواقع الذي هرب السياب منه. لذا ندت عنه صرخة قوية متجهة للمطر:

نود لو ننام من جديد   نود لو نموت من جديد

هي الرغبة في الهروب من الحاضر الثوري إلى ما كان قبله رغم الموت الذي فيه لأنه أهون مما أصبحوا عليه. إنهم حين ينظرون إلى

أدونيس. المولود الثوري تبدو على وجوههم علامات التساؤل والاستنكار:

أهذا أدونيس؟ هذا الخواء؟

وهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟

أهذا أدونيس؟ أين الضياء

وأين القطاف؟[1]

إنها صدمة الواقع الثوري التي رجت الأعماق. وقد ولد تموز مشوهاً... ولد مقتولاً، قتله الخنزير البري وانسربت دماؤه في جوف الأرض، ولكنها لم تثمر شقائق أو قمحاً، وإنما أثمرت ملحاً. وكان موت تموز مقدمةً لموت حبيبته عشتار ربة الخصب والنماء. لقد صلبوها على ساق الشجرة ودقوا مسماراً في بيت الميلاد الرحم فتبدو على فمها ظلمة تميت ألق الحياة في عيني السياب:

وتقبل ثغرى عشتار،

فكأن على فمها ظلمة

تنثال عليّ وتنطبق،

فيموت بعينيّ الألق

أنا والعتمه[2].

1-الديوان، ج1 قصيدة مدينة السندباد، ص466.

2-الديوان، ج1 قصيدة تموز جيكور، ص411

هكذا تعلو نبرة قاتمة توحي بالاستسلام بالواقع بكل حيثياته، وتصبح التجربة السيابية مؤهلةً لأن يصوغها صاحبها في سياق منطقي يعتمد على المقدمات والنتائج:

الموت الزائف خاتمة

لحياة زائفة مثله

والبعث الزائف عاقبة للموت الزائف من قبله[1].

هنا يؤكد السياب أن الولادة كانت زائفة لأنها انبثقت من موت زائف قبلها، ويؤكد أن هذا شيء طبيعي أن يكون البعث زائفاً تمشياً مع الموت التمثيلي الذي قام به شخنوب(*) حيث مثل أنه ميت لفترة قصيرة ثم خاف فقام يجري.

وفي النهاية حين ينظر السياب في تجربة حياته على كافة مستوياتها يجد الأشياء كلها متغيرة وفانية إلا شيئاً واحداً له صفة الحقيقة الخالدة الباقية دائماً أبداً وهو الموت، فليقر السياب بالحقيقة في هدوء:

لا شيء سوى العدم العدم

والموت هو الموت الباقي[2]

* * *

1-الديوان، ج1 قصيدة رؤيا في عام 1956, ص440 ,441

(*)شخنوب هو عامل السمنت الذي استأجره الفوضويون فتظاهر بالموت وحملوه في النعش تشهيراً بالجيش الذي يقاتل العمال كما قالوا، ثم قام ماشياً حين سقط النعش. انظر هامش الديوان، ج1 ص440

2-الديوان، ج1 قصيدة تموز جيكور، ص413

هكذا كانت علاقة السياب بالأيديولوجية والالتزام علاقة تعكس في عمقها جدلية الصراع القوي بين الموت والحياة. وقد اتخذت هذه العلاقة في نسق تطورها سياقاً ثابتاً تحكمه رؤية الموت الواقعي ومحاولة الخلاص منه والولادة في رحاب الالتزام الأيديولوجي، وهو ما يمكن صياغته على النحو الآتي:

أنا غير ملتزم

سأبحث عن الالتزام

أنا ملتزم

سأخفق في الالتزام

أنا مخفق

سأبحث عن التزام جديد.

وظل السياب يبحث ويخفق حتى لم يجد إلا الموت فلم يتردد في البحث عنه وعناقه.

الفصل الرابع

المرض والموت

ويشمل المباحث الآتية:

الإحساس المبكر بالموت

المرض

الاستسلام للموت

الموت والميلاد

4 — 1

الإحساس المبكر بالموت:

كان ثاقباً ذاك الحدس النفسي والشعري والذي حمل السياب على أن يرصده نبوءةً غائرة في ستر الغيب والزمن تومىء من بعيد بأن السياب لن يعيش طويلاً. إنها نبوءة الإحساس الدقيق النابع من أغوار الذات التي عاشرت الموت معاشرة وثيقة منذ الومض الأول لحياتها على الأرض. ومن ثم فإن نبوءة السياب برغم صدورها عنه في باكورة حياته إلاّ أنها تتسم بأصالة الإحساس وثقة اليقين الذي مرده الذات الناظرة في الأعماق ترصد بواطن الشعور ومكامن الرؤية المستشرفة أطر الأيام في نسقها المستقبلي فتجلى الحجب عن بذرة النهاية المبكرة متدثرة بألم المرض المفضي إلى موت قاس.

لذا فإنه يبدو مدهشاً وغير مدهش في آن أن يصدر عن السياب وهو في الثانية والعشرين من عمره تصريح موشح بصيغة توكيدية يقول فيه: أشعر أنني لن أعيش طويلاً[1].

مكمن الدهشة في هذا التصريح هو صدوره عن شاب معافى في بدنه يقبل على الحياة في هجوم وثاب عبها عباً ويسعى لأن يحيط بكل عناصرها وأن يكون في ذروة القمة من الأحياء شهرةً ومجداً. غير أن هذه الدهشة تتبدد من نواظرنا إذا نحن غصنا مع الذات السيابية المصرحة إلى الداخل حيث الأعماق المحركة التي تؤكد أن عمق المأساة قد مزق عناصر البقاء الحياتي وجعلها هشةً لا تقوى

1-بدر شاكر السياب، أساطير، منشورات دار البيان، مطبعة الغرى الحديثة، النجف، ط1950 ,1 ص8

على الصمود طويلاً وهو ما يمهد لبلورة النبوءة المبكرة ويؤذن لها بالقفز إلى الخارج لتصبح مسلمة يقينية يحملها الزمن ويبقى الشاعر في انتظارها يوماً بعد يوم. وهذا يكسب تصريح السياب مسوغه الواقعي ويذهب عنه غبار الدهشة.

إن إحساس السياب بالموت المبكر إنما يعكس بواعث الرؤية التي تسربت في وجدانه منذ أن صكه الموت قاسية في طفولته بموت أمه وجدته ثم موت حبيبته وفيقة. لقد كسّر الموت أجنحته ونفذ إلى وجدانه التائه في جدب الحياة الموحشة فترك بصمات لصيقة بعناصر النمو ما فتئت تتفاعل مؤثرة في الشعور والإحساس حتى غدت ركيزة أساسية في محور الرؤية لا يمكن للسياب إغفالها وإن تسترت في الكمون بفعل الطفولة والصبا وهجمة الحياة البكر.

لذلك يمكن الارتياح إلى القول بأن قصة السياب مع الحياة هي نفسها قصته مع الموت، فبرغم أن مرحلة الطفولة هي المرحلة الوحيدة التي ظفر فيها بسعادة نسبية هيأتها له غفلة الطفولة والصبا والاتصال المباشر بالطبيعة الواسعة فلم تكن تلك المرحلة خلواً من آثار الموت[1]. لقد كانت مأساته مفجعةً وكان هو مدركاً لأبعادها بإحساسه اليقظ الذي يفرض نفسه عليه في مراحله المتعاقبة هامساً في أذنه أن الموت يعيش فيه كما تعيش الحياة وأن هذا الموت يمكن أن يتغلب على الحياة في أية فترة من فترات النهار أو أية قطرة من قطرات الليل[2]. ومن ثم فليس عجباً أن ينفس السياب عن بواطنه

1-عبد الجبار عباس، السياب، ص217

2-عبده بدوي، في الشعر والشعراء، ص59

بنبوءة تترجم إحساسه وتلطف من حدته الطاغية.

كان هذا كله كفيلاً بأن يتجاوز مسألة التصريح النثري إلى حدود الرؤية الشعرية التي تعكس الجانب الخفي من الشعور وتنبيء عن اتجاهات النظر المستقبلية المرتكزة على وقائع الماضي وحوادث الحاضر. وكانت الأمور ماضياً وحاضراً تسير في نسق متقارب يدفع الشاعر إلى توجس الموت وترقب النهاية. في هذا السياق يكشف السياب عن هواجس ذاته في صوره الشعرية:

سأمضي إلى مجهل لا أؤوب[1]

....

سوف أمضي لا هدير السيل صخاباً رهيباً

يغرق الوادي ولا الأشباح تلقيها القبور

في طريقي تسأل الليل إلى أين أسير[2]

....

إني أخاف.. أخاف من شبح تخبئه الفصول!![3].

في هذه النصوص يميط السياب اللثام عن دخيلة إحساسه بالنهاية التي تقترب منه تحمله إلى عالم مجهول لا يرجع منه أحد إنه يمضي بعيداً عن هدير السيل وصخب الحياة وأشباحها التي تعوق طريقه

1-الديوان، ج1 قصيدة نهاية، ص88

2-المصدر السابق، قصيدة سوف أمضي، ص-48,47

3-المصدر السابق، قصيدة رئة تتمزق ص.46

تساؤله عن وجهة سيره.

في البيت الأخير ترصد مفردة أخاف بصيغتها الفعلية المضارعة شعور السياب المتجدد دوماً بالخوف من الموت الذي يتدثر في هيئة الشبح المخيف الذي يخبئه الزمن في أيامه وسنيه. إن اختباء الشبح هو مصدر إزعاج السياب لأنه لو كان مكشوفاً واضحاً لاستطاع أن يواجهه أو يتهرب منه، ولكنه مستور في عباءة الزمن التي تدفع به فجأة نحو الشاعر.

إن هذه النصوص تجسد إحساساً يقينياً بقدوم الموت، فهو يترقبه في خوف ويؤكد أنه سوف يمضي راحلاً. وهذا إحساس كاف لأن يفتح نوافذ متعددة ينفذ منها شبح الموت مهما كان باهتاً ضئيلاً. فالسياب حين تصيبه نزلة برد يرسم لذاته هذه الصورة:

الداء يثلج راحتيَّ، يطفىء الغد.. في خيالي

ويشد أنفاسي، ويطلقها كأنفاس الذبال

تهتز في رئتين يرقص فيها شبح الزوال

مشدودتين إلى ظلام القبر بالدم والسعال[1]

في هذه الصورة تتبلور رؤية السياب القائمة، فعلى الرغم من أن هذه القصيدة مكتوبة في مرحلة الشباب إلاّ أن السياب يبدو فيها شيخاً كبيراً لم يبق في حياته إلاّ انتظار الموت. في البيت الأول يبدو السياب فاقد القوى في الحاضر، ويبدو المستقبل منطفئاً في خياله

1-الديوان، ج1 قصيدة رئة تتمزق، ص42

بفعل المرض الذي يرقص بين رئتيه كأنه شبح الموت. وفي البيت الأخير يظهر القبر في تصور السياب وكأنه المرض يشده إلى ظلامه المخيف.

هذه الروح المتشائمة هي التي تسير في القصيدة كلها فهو إذ يختتم هذه القصيدة يرسم هذه النهاية المؤلمة:

وهويت أنشقها فتصعد كلما صعد العبير

من صدري المهدوم حشرجة فتحترق العطور

تحت الشفاه الراعشات ويطفأ الحقل النضير

شيئاً فشيئاً.. في عيوني ثم ينفلت الأسير[1]

في هذا النص تبدو حركة الهدم قويةً متنامية يجسدها الفعل تصعد إذ الحشرجة التي تصعد من صدر السياب تحرق العطور وعبق الحياة تحت شفاهه الراعشات.

ويأتي التركيب الشعري يطفأ الحقل النضير في صيغه البناء للمجهول للدلالة على أن السياب مقهور في مصيره الذي يجبر عليه بفعل المرض الذي يتمكن منه شيئاً فشيئاً حتى تنزوي حياته وينفلت الأسير.

هكذا تفرد النبوءة المبكرة لنفسها مساحة في شعر السياب متكئةً على أصالة الإحساس بالموت الذي لمسه السياب وعاشه في حلقاته الحياتية الأولى وما زال الزمن يعطيه منه جرعة تلو أخرى. إن

1-الديوان، ج1 قصيدة رئة تتمزق، 46.

إحساس السياب المبكر بالموت ليس أيديولوجية أو ثورة، وإنما هو الإحساس الباكر بالذبول والفناء والشعور بالعدم الذي تحمله الحوادث بين أيديها وتقذف به في إصرار عنيد. وكان الإخفاق المدوى في كافة عناصر حياة السياب هو الترجمة الواقعية لهذا الإحساس المتنامي. لذا فإن شبح الموت ليس غريباً على السياب وإن طعم الحرمان والفقد متأصل في أعماقه فهو يجاري الزمن مع علمه بأن فجر حياته لن يتفجر من غسق الدجى:

سهرت لأنني أدري

بأني لن أقبل ذات يوم وجنة الفجر

سيقبل مطلقاً في كل عش نغمة وجناح

وسوف أكون في قبري[1]

إن دراية السياب بنهاية مصيره المؤلمة هو عمق مأساته. في هذا النص يبدو بعدان متقابلان: بعد الحياة في خضرتها وصفاتها، وبعد السياب في مأساته. إن السياب يعلم علم اليقين أن الحياة في الواقع سوف تقبل مطلقةً في كل بيت نغمة الفرح والسعادة، وهي اللحظة التي انتظرها السياب، ولكنها لن تأتي إلاّ إذا كان السياب في قبره ميتاً دون أن يظفر من الحياة بشيء. وبذلك يرصد السياب مصيره الميت في اللحظة التي يرصد فيها مستقبل الحياة في أوج نضرتها.

إن هذا الإحساس الأصيل بالموت هو الذي ظل يتفاعل في إهاب السياب طوال حياته القصيرة حتى إذا داهمه المرض القاسي أخرج

1-الديوان، ج1 قصيدة سهر ص216

كل هذه الأحاسيس والهواجس الدفينة إلى مقدمة الرؤية السيابية تتضح بها حروفه وكلماته الشعرية في جهورية مدوية تعلن اقتراب النهاية.

4 — 2

المرض:

حين كان السياب ينظر إلى مرضه، كان ينظر إليه نظرةً توحد بينه وبين الموت الذي يتخفي في قناع المرض:

ويا مرضي، قناع الموت أنت[1]

ومن ثم فليس غلواً أن نقول: إن مرض السياب كان الشرارة التي أطلقت النار المستعرة لتلتهم الهشيم عن آخره وتقفز بالمكنون النفسي إلى الخارج مفجرة طاقات الذات المريضة والمتحسرة على نفسها إذ تتأمل ذاتها فتجدها تنزوي في ذبول أسيف كاسفة البال... تغرب شيئاً فشيئاً عن الوجود وكأنها مكبلة بقوى قاهرة تقتل الإرادة وتميت في العين ألق الحياة في بطء وألم قاسيين. المرض هنا وتر مجدول يفصل بين مرحلتين متقابلتين من حياة السياب.

المرحلة الأولى: كان السياب فيها طفلاً ثم شاباً يتعامل مع الحياة بقوة وكان الموت فيه أيديولوجية وسلاحاً يمسك به الشاعر ليقف في وجه الظلم والطغيان ويتجاوز به أمر الحياة الواقعية البالية إلى حياة جديدة يرسمها لنفسه، وكان الموت في أقوى لحظاته فداءً لتحقيق هذه الحياة متدثراً بالثورة الوطنية والقومية وبدماء تموز

1-الديوان، ج1 قصيدة المعول الحجري ص703

والمسيح.

المرحلة الثانية:هي التي يخلقها ويوجدها المرض وحده إذ المسألة هنا ليست رجولة أو أيديولوجية نضالية، وإنما هي في أغور أبعادها ديمومة البقاء في الوجود الكوني والاستمرار فيه. ليس هنا مكان للذوات الأخرى والحديث عنها، وإنما الصورة كلها مفعمة بذات الشاعر والحديث عنها تصارع شبح الزوال ونذر الفناء وترصد لحظةً.. لحظةً الزحف الاضطراري نحو النهاية المفجعة.

من هنا فإن المرض بوتقة تمور بقلق وجودي مميت إذ يسطر على السياب إحساس قاتم بأنه لم يحي بالقدر الكافي، أي أنه لم يستطع أن يصل إلى امتلاك الوجود الحقيقي الذي يحقق فيه مطامح حياته.[1]

هذا القلق هو الذي يدفع بالذات إلى ذروة اليقظة وقمة الشعور بنفسها في نسق إدراكي يؤكد أن الموت هنا هو موت الذات بمفردها وليس موت ذوات أخرى وهو ما يمنح الموت صفة التفجع وهول الكارثة إذ لا يصل الإدراك إلى هذه النقطة فيما يخص موت الآخرين وإنما فيما يخص الأنا التي تعاشر آلام المرض الذي يفتح الأبواب والكوى على هوة الموت. لذا فقد قيل: بدون الشعور بالشخصية والذاتية لا يستطيع الإنسان إدراك الطابع الأصلي للموت وهو أنه شخصي صرف ولا سبيل إلى إدراكه إدراكاً حقيقياً إلاّ من حيث إنه موتي أنا الخاص... ولا يبلغ الشعور بالشخصية والوحدة درجة أقوى وأعلى مما هو في هذه اللحظة لحظة الموت

1-طلعت أبو العزم الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني، ص.85

لأنني أنا الذي أموت وحدي ولا يمكن مطلقاً أن يحل غيري محلي في هذا الموت، ولهذا نجد أنه كلما كان الشعور بالشخصية أقوى وأوضح كان الإنسان أقدر على إدراك الموت[1]

إن مرض السياب وحده هو الذي ينهض بعبء وضع صورتي الحياة والموت وجهاً لوجه في إطار تقابلي متصارع في مخيلة الشاعر وفي واقعه، إذ هو المعين الذي ينضح آلاماً مضاعفةً ومتناميةً مع الزمن، ليس مصدرها الانهزام المؤلم أمام الموت فقط وإنما ألم الإحساس المميت بفراق الحياة رغماً عنه من دون أن يلثم نضرتها أو يعب من نهرها الفوار من حوله يتدفق في أوصال الكائنات. ومن ثم كان شعر السياب في مرحلته الأخيرة المعبد الغريق، منزل الأقنان، شناشيل ابنة الجلبي، إقبال يصور في صدق آلام المرض ولحظات تطوره وموقف الشاعر من الحياة والموت الذي أصبح ينتظره ويسعى إليه تخلصاً من آلامه المرضية اللعينة.

فإذ يصور السياب تجربة مرضه شعراً يرسم هذه الصورة:

ويمضي بالأسى عامان، ثم يهدني الداء...

تلاقفني الأسرة بين مستشفى ومستشفى

ويعلكني الحديد.

ومن دمى ملأ الأطباء

قناني وزعوني في القناني: تصبغ الصيفا

1-عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، ص.5

دمائي والشتاء[1].

في البيت الأول من النص يبرز البعد الزمني للمرض ومعركته مع السياب. ثم يقرر السياب أن المرض قد أنهكه فأصبح بلا حول ولا قوة تتلاقفه الأسرة في المستشفيات طلباً للشفاء. في البيت الثالث يبدو السياب ضعيفاً هزيلاً إذ يمضغه الحديد، حديد الأطباء وهم يجرون له الجراحة فتنزف الدماء التي ملأت القناني تصبغ الصيف والشتاء. وهذه مبالغة شعرية ولكنها تفيد أن ألم السياب كان مستمراً في كل فصول السنة، إن جراحات الأطباء قد كثرت وهو مستسلم لها أملاً في اندمال الجراح الفاغرة. وهو إذ يصور لحظة إجراء العملية يقول:

كذاك انكفأت أعض الوساد

وأسلمت للمشرط القارس

قفاي المدمي بلا حارس

بغير اختياري، طبيبي أراد!

لقد قصّ مدّ المحس الطويل...

لقد جره الآن. أواه.. عاد

ولا شيء غير انتظار ثقيل.

ألا فاخرقوا، يا لصوص، الجدار

1-الديوان، ج1 قصيدة ليلة في العراق ص.628, 629

فهيهات، هيهات، مالي فرار![1]

دقيقة هذه الصورة في رسم آلام المرض وقسوة الجراح، ولعل تعبير السياب أعض الوساد معبر عن لحظة الألم في صدق.

هكذا يبدو السياب مسلماً جسده للمشارط والأطباء دون حارس أو إرادة منه ولكنها قوة المرض وجبروته الذي حمله على ذلك وجعل إرادة الطبيب هي المتحكمة في جسده المريض بغير اختياري طبيبي أراد.

إن السياب في هذه القصيدة[2] يصور جسده كالجدار الذي تضرب فيه فؤوس اللصوص بغية سرقته وهو لا حول له ولا قوة إذ لا يملك إلاّ الانتظار، هكذا جسد السياب في معركته مع المرض والموت، فالموت يهاجم الجسد بضربات المرض القوية، والسياب لا يستطيع المقاومة ولا يملك غير الانتظار، وهو انتظار ثقيل له مرارته وعذابه. وإذ يطول الانتظار وألمه يستسلم السياب للصوص الموت. وتأتي جملة فاخرقوا لتدل على رغبة السياب في التخلص من الألم والانتظار حيث بات أكيداً له أنه لا فرار من الواقع المؤلم.

والسياب وهو يجري العملية الجراحية يحسب أن بينه وبين الموت خيطاً دقيقاً فتنتابه لحظة فزع وخوف:

أخاف أن أزلق من غيبوبة التخدير

1-الديوان، ج1 قصيدة في المستشفى ص677

2-راجع قصيدة في المستشفى الجزء الأول حيث تبدو الصورة واضحة كما رسمها السياب.

إلى بحار مالها من مرسى

وما استطاع سندباد حين أمسى

فيهنّ أن يعود للعود والشراب والزهور،

صباحها ظلام

وليلها من صخرة سوداء[1]

هنا يبدو السياب متململاً بين عالمين كلاهما مرّ: عالم المرض وعالم الموت. فالسياب في عالم المرض يتضجر من ألمين: ألم المرض القاسي، وألم ابتعاده عن الحياة وملذاتها في مناحيها المختلفة. وهو برغم بقائه في هذا العالم المرضي يراه خيراً من انزلاقه إلى العالم الآخر عالم الموت الرهيب. ومن هنا يأتي خوف السياب كما يجسده البيت الأول من النص السابق. وتأتي بقية الأبيات لترسم خصائص العالم السفلي حيث المطلق اللانهائي من البحور دون مرسى أو شواطىء والصباح ظلام والليل صخرة سوداء ليس لها نور.

وإذ يضفي السياب على الصورة البعد الأسطوري باستحضار صورة سندباد في ترحاله البحري إنما يريد أن يعبر عن عمق مأساته المرضية في ترحاله بين البلدان والمستشفيات يرجو الشفاء ولكنه أخفق في ذلك فلم يستطع سندباد السياب العودة إلى داره من بحار المرض والموت.

1-الديوان، ج1 قصيدة الوصية ص19

والسياب إذ يسمع قولة عواده: ما زلت تحيا تتفجر في أعماقه أنات الألم:

يقولون: ما زلت تحيا.. أيحيا

كسيح إذا قام أعيا

به الداء فانهار، لم تخفق

على الدرب منه الخطى؟ يا أساه

ويا بؤس عينيه مما يراه![1]

إن مقولة الزائرين للسياب تسعى إلى بث الأمل في نفسه وتأكيد أثر الحياة فيه، ولكن السياب يدرك أن هذا الأثر الباقي أثر موقوت لا استمرار له وأن حياته في كنف المرض ليست حياة لأنها معطلة سالبة، ومن هنا يأتي استفهامه الاستنكاري في نهاية البيت الأول ينفي عن ذاته الحياة كما هي في جوهرها الأصيل والتي لم يبق له منها إلاّ الكساح الذي أفقده الحركة وجعله مترجحاً بين الحياة والموت مما دفعه إلى رثاء ذاته في واقعها المؤلم.

والسياب الكسيح إذ يشتد به الألم وينظر فيرى الناس صحيحة تسير إلى القمم يرسم لنفسه هذه الصورة:

وبقيت أدور

حول الطاحونة من ألمي

ثوراً معصوباً، كالصخرة، هيهات تثور

1-الديوان، ج1، قصيدة يقولون تحيا ص644.

والناس تسير إلى القمم

لكنني أعجز عن سير ويلاه على قدمي

وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم

وإلى العدم!![1]

هنا تبدو الذات السيابية مقرونةً بذوات الآخرين مما يمنح الصورة بعداً صراعياً دراميا يجعل الصورة أدق تعبيراً وأحكم بناءً في رصد الذات المريضة وهي تنظر إلى الأجساد الصحيحة تسير متسلقة القمم تتفجر حياةً وحركةً.

إن شدة ألم السياب جعلته يدور حول طاحونة ذاته غير مكترث بشيء فهو كالثور المعصوب العينين أو كالصخرة الحجرية التي لا تفكر في شيء ولا تثور عليه. وهذا يعني أن مرض السياب قد سد عليه كافة الأرجاء والآفاق فلم يعد يرى إلاّ ذاته العليلة ومصيرها الزاحف صوب الموت. وهو إذ يفتح عينيه يزداد ألماً برؤية الأصحاء وحياتهم بينما هو مقيد في سريره بفعل المرض. والسرير هنا يكتسب صورة السجن ليدل على انعدام الحركة والحرية، وكذلك صورة التابوت لنقترب من أجواء الموت، وصورة المنفي لنرصد رحلة السياب مع الألم الذي عزله عن الحياة وحمله إلى عالم الموت والفناء والعدم.

في هذه المرحلة التي ينعزل فيها السياب عن الحياة يبدو التواصل مع الأم في عالمها السفلي ضرورةً ملحةً عليه يحتمي بها فيحادث

1-الديوان، ج1، قصيدة عكز في الجحيم ص.691

أمه في قبرها... يسألها عن سماعها صوت المشارط التي تسف من دمه في المستشفيات وعن رنين صداه يصيح وينتقض من غيبوبة التخدير. وهو إذ يجعل هذا الخيط بينه وبين أمه موصولاً يريد به الشعور بالاطمئنان والسكينة التي تخفف حدة المرض:

أما رنّ الصدى في قبرك المنهار من دهليز مستشفى

صداى أصيح من غيبوبة التخدير، أنتفض

على ومض المشارط حين سفت من دمي سفا

ومن لحمي؟ أما رنّ الصدى في قبرك المنهار؟[1]

وإذ يشتد المرض بالسياب يصبح الموت هو المفردة اللغوية الصريحة التي يعبر بها السياب عن نهاية المصير. وهو حين يرسم صورة لذاته المريضة في معركتها مع الموت يرسم هذه الصورة غير المتكافئة:

وانخطف الموت عليّ كانخطاف الباشق

على العصافير، أحال ظهري

عمود ملح أو عمود جمر

أحرك الأطراف لا تطيعني، مشلوله

مات الدم الفوار فيها، أطفىء الشباب

وامتد نحو القبر درب، باب

1-المصدر السابق، قصيدة، نسيم من القبر، ص.673

من خشب الصليب: فالمسيح

ماتَ، وفي الطوفان ضلَّ نوح

وأغضيت نواظري الذليلة...

لعلها تعتاد من دجاها

على دجى غطاؤها الضريح[1].

إن السياب في بداية المعركة يعلن استسلامه وهزيمته أمام جبروت الموت وقوته فهو عصفور صغير أمام الباشق المفترس[2]. ويستخدم السياب الفعل انخطف ليبين قوة غريمه الموت الذي أحال ظهره عمود ملح بفعل سلاحه القوي وهو المرض. السياب حين يرصد ظهره وأطرافه المشلولة والدم الميت فيها، يرصد حيثيات هزيمته أمام الموت الذي يهجم عليه هجوماً شرساً فكأنه فريسة ضعيفة يلتهمها صائدها دون مقاومة. وهنا تصبح الصورة ممهدة لظهور القبر والدرب الموصل إليه.

والسياب حين يستحضر رمز المسيح وموته ونوح وضلاله في الطوفان إنما يؤكد بهما أن المقاومة للموت غير مجدية، فالمسيح الذي كان يحيي الموتى مات هو ذاته و لم يفلح في مقاومته للموت وجبروته، ونوح الذي صنع السفينة وقهر الطوفان ضل فيه بفعل الموت أيضاً، فإذا كان ذلك كذلك فليس على السياب المشلول

1-الديوان، ج1 قصيدة، سفر أيوب 9 ص.271, 272

2-الباشق: نوع من جنس البازي، من فصيلة العقاب النسرية، وهو من الجوارح، يشبه الصقر، ويتميز بجسم طويل ومنقار قصير بادي التقوس، جمع بواشق. انظر المعجم الوسيط، ج1 ص,58 عمود ,3 الطبعة الثانية .1972

حرج في هزيمته واستسلامه للقوة القاهرة فليغمض عينيه ليعتادا ظلام المقبرة وغطاءها الصخري.

في بعد شعري آخر كان المرض هو العامل الأساس في تحديد علاقة السياب برموزه مثل تموز وعشتار وأدونيس وبعل والمسيح... وغيرهم. كانت هذه الرموز فيما سبق تجاوباً نفسياً شفيفاً يعبر عن أيديولوجية النضال السياسي ومواقف السياب من القضايا الوطنية القومية، ولكنها في سياق المرض فقدت سمتها الرمزية متمحورةً في أفق ضيق يبعد عنن عرض الآراء والأفكار وطرح الأيديولوجيات وأصبح السياب ينأى عنها ليفسح المجال لرموز أخرى تناسب المرحلة المرضية بما تؤديه من تجاوب نفسي في التفائها الأسطوري والديني مع مأساة السياب.

هنا يكون الإطار النفسي الشعري سامحاً لظهور رمز السندباد وعوليس وأيوب حيث يمنح السياب بهم شعره أبعاداً أسطوريةً ودينيةً تبتعد به عن شرنقة الذات الضيقة حيث الربط بين مأساته الخاصة ورموز التاريخ في معاناتهم موثقاً العلاقة بين نفسه وأنفسهم في محاولة تعويضية تمنحه إحساساً وجودياً هو في حاجة ماسة إليه. ذلك لأن هذه الرموز في جوهرها تلتقي مع السياب التقاءً عكسياً باستثناء أيوب وإن كان أيوب شفي في نهاية الأمر عكس السياب فهي أسماء من ذلك النوع الذي يضرب تائهاً في الأرض دون كلل على النقيض من حاله، لأنه مقيد إلى سرير. لذلك كان يحس وهو يتمثلها بنعمة القدرة على المشي والرحلة الإرادية والمغامرة المتصلة

بقوة الجسد[1] فإذ يرصد السياب علاقته بسندباد يرسم هذه الصورة:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود.

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار.

هو لن يعود

رحل النهار

فلترحلي؟ هو لن يعود[2]

هنا يحاول السياب أن يوحد بينه وبين رمزه سندباد من خلال كثرة الأسفار والترحال في البحار والجزر. لكن صورة السياب الشعرية دقيقة في إبراز الفرق بين السياب وسندباد. فشخصية سندباد في دلالتها الأسطورية شخصية حركية مغامرة تقاوم الأهوال والصعاب ثم تعود ظافرة منتصرة، في حين أن السياب يؤكد أنه أُسر

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.372

2-الديوان، ج1 قصيدة رحل النهار ص.229

بفعل آلهة البحار ومن ثم فهو لن يعود إلى زوجته مهما انتظرت على شاطىء البحار ترقب عودته.

إن السياب يتحدث عن ذاته التي تجوب البلاد باحثةً عن الدواء ولكنها في كثرة سفرها أيقنت أن الدواء غير موجود فلا عودة من السفر، أي لا عودة من الموت المرضى إلى العافية والحياة. ومن هنا يأتي تعبير السياب في صورة تقريرية ماضية رحل النهار أي أن الحياة قد ولّت بعيداً عنه، طردها المرض الذي أسره بقوى قاهرة لها سلطان الآلهة حيث حبس السياب في جزيرة ذاته في قلعة الموت السوداء مؤكداً عدم عودته إلى الحياة. وفي البيت الأخير من النص يبدو السياب مستسلماً لقدره ومؤمناً بأنها النهاية فيأمر زوجته أن ترحل عن دائرة الانتظار والترقب فلا أمل في مستقبل يحمله إليها ثانية.

وإذ يستلهم السياب في مأساته رمز أيوب يقول:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبدّ الألم

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

....

ولكن أيوب إن صاح صاح:

لك الحمد، إن الرزايا ندى

وإن الجراح هدايا الحبيب

أضم إلى الصدر باقاتها

هداياك في خافقي لا تغيب

هداياك مقبولة هاتها![1]

هنا يبدو السياب المريض أيوب العصر الذي يصبر على محنته. إن السياب يسعى لأن يبلور علاقةً روحيةً مثاليةً تكون بين الإنسان والإله من خلال رمز أيوب ودلالته الدينية والتراثية، فالإنسان تتجلى قدرته الايمانية بربه في لحظة ابتلائه، والسياب في محنة المرض يلتصق بأيوب الذي يجسد العلاقة المثالية بين الإنسان المريض وإلهه الذي أمرضه وهي علاقة تقوم على فلسفة القناعة بالواقع والرضى بالإرادة الإلهة التي أنزلت به ما هو فيه، كما أن أيوب يمثل حقيقة (ولا يسأل عما يفعل) من جانب الله لأن حكمته أعمق من كل فكر إنساني[2]. من هنا تبدو نفس السياب في النص السابق راضيةً شاكرةً الإله على نعمه وإن كانت بلاءً مؤلماً وترى الرزايا عطاءً والمصيبات كرماً، وحتى إذا تألم السياب وانصرف إلى وصف المرض لا يلبث أن يعود لاستكانته الأيوبية الراضية حيث لا يكون الصياح تضجراً واعتراضاً وإنما يكون حمداً لله على رزاياه التي يتلقاها السياب ندىً وجراحه التي يتلقاها هدايا الحبيب.

بذلك تبلغ العلاقة بين السياب أيوب المريض وبين الإله درجة

1-الديوان، ج1 قصيدة سفر أيوب ص.248, 249

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.373

عالية من الإيمان، درجة المحبة والفرح حتى تتغير دلالة المرض عند السياب ليصبح شيئاً حلواً مقبولاً لا يعترض عليه:

لأنه منك، حلو عندي المرض

حاشا، فلست على ما شئت أعترض[1]

لكن هذه الومضة الدينية ليست خالصة لوجه الإله، وإنما هي قربة إليه يبتغي بها الشفاء وانجلاء المحنة بعد أن أعوزه ذلك في نواميس الطب ودهاليز المستشفيات ومن ثم فما لبث السياب يجأر بطلب الشفاء لا الحمد والشكر على النعم:

يا رب أيوب قد أعيا به الداء

في غربة دونما مال ولا سكن

يدعوك في الدجن

يدعوك في ظلموت الموت: أعباء

ناء الفؤاد بها، فارحمه إن هتفا

يا منجياً فلك نوح مزق السدفا

عني أعدني إلى داري إلى وطني[2]

....

وإن صاح أيوب كان النداء

1-الديوان، ج1 قصيدة سفر أيوب 4 ص259

2-الديوان، ج1 قصيدة سفر أيوب ,4 ص.257

لك الحمد يا رامياً بالقدر

ويا كاتباً بعد ذاك الشفاء![1]

هذه نغمة جديدة لا تمثل الفلسفة الأيوبية المستكينة، إنها نوع من التململ والتمرد على محنة المرض والغربة والوحدة والرغبة في تعجل الشفاء. من هنا تصبح علاقة السياب بالإله علاقة ترجو الرحمة وتطلب العودة الكاملة إلى ممارسة الحياة في الدار والوطن بصيغة مباشرة قد لا يبدو فيها صبر أو تجمل، وهذا ما يجعل تطابق ذات السياب مع ذات أيوب ليس كاملاً، بمعنى أن المرض واستمراره لم يدم العلاقة المثالية بين السياب والإله كما كانت العلاقة بين أيوب وربه، وإنما كانت علاقة السياب ضعيفة إيمانياً مهزوزة لا تعدو أن تكون مناجاة ضارعة تستعطف الذات الإلهية لتحقق معجزة الشفاء.

وعلى الرغم من أن السياب يعيش هذه الآلام المبرحة إلاّ أنه يبدو متمسكاً بالحياة تغريه بما تبقى فيها من شعر وأصدقاء وزوج وأطفال، بما تبقى فيها من استمرارية البقاء على الأرض حياً.

غير أن يأس السياب من الطب وقوانينه دفعه لأن يتعلق بقوى سحرية ومعجزات الأنبياء التي تتجاوز الطب والأدوية وتقهر المرض بقوة غيبية فاعلة فترد إلى رجليه نبض الحياة ونضارة العافية. من ذلك قوله لصديقه مؤيد العبد الواحد وهو معه في لندن: إنني أتوقع معجزة تأتيني من السماء على صورة ملاك صغير بيده سعفة

1-المصدر السابق قصيدة سفر أيوب 1 ص250.

نخيل خضراء (لعلها من تلك النخلة التي تظلل القبر عند بويب) يضربني بها ضربة واحدة أثناء نومي في الليل، وعندما يأتي الصباح تراني أسير على قدميّ وكأن شيئاً لم يحدث لي[1]. من هذا المنطلق كان بكاء السياب على عصر النبوات:

ليت عصر النبوات لم يطو حلمه...

وشت المعجزات الحواشي فكانت وكناً.[2]

إنه نوع من التعلق بقوى الغيب، ولكن السياب يدرك أنه تعلق كاذب لا أمل في تحقيقه.

والسياب حين يشتد به الألم ويجد أنه لا شيء نافع تتفجر من أعماقه صرخة رفض واعتراض قوية:

أليس يكفي أيها الإله

أن الفناء غاية الحياة

فتصبغ الحياة بالقتام؟

تحيلني، بلا ردىً حطام:

سفينة كسيرة تطفو على المياه.[3]

وهذه نزعة حنق وتبرم نزقة ترفع عن السياب سمته الأيوبي الايماني وتقطع أواصر الصلة بينه وبين الإله فيبدو مستنكراً ورافضاً

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص261

2-الديوان، ج1 قصيدة سفر أيوب ص.261

3-الديوان، ج1 قصيدة في غابة الليل ص706

هذه العلاقة الكائنة بين الإنسان وإلهه الذي جعل الفناء والموت غاية للحياة وسلّط عليه المرض الذي أحاله ميتاً محطماً وهو ما يزال حياً. وهذه هي أسوأ مرحلة وصل إليها السياب حيث بات لا أمل له في الطب ولا في المعجزات الإلهية ليبقى وحيداً دون قوى تساعده أو بارقة أمل تلطف من ألمه.

في هذا السياق أصبح لا يشغله من الكون كله إلا ذاته... ذاته بمفردها دون ارتباطها بالذوات الأخر، وكان هو يعبر عن هذا التوجه الجديد بقوله: لا أكتب هذه الأيام شعراً ذاتياً خالصاً. ماذا جنيت من الالتزام؟ هذا المرض وهذا الفقر؟ لعلي أعيش هذه الأيام أخر أيام حياتي.. إنني أنتج خير ما أنتجته حتى الآن. من يدري؟.[1]

وكان المرض وحده هو الذي حدد مفهوم التجربة الشعرية عند السياب وجعله يشكو مر الشكوى من قلة التجارب بسبب مكثه في بيته رهين سريره: إنتاجي الشعري هذه الأيام قليل جدا وذلك لانعدام تجربة شعرية جديدة[2] ثم يعلل ذلك بقوله: فمن أين تأتي التجارب لكتابة قصيدة جديدة... لا تجارب جديدة. ومن أين تأتي التجارب وأنا حبيس الدار لا أغادرها إلا إلى مقر عملي... المشكلة مشكلة تجارب. من أين تأتي التجارب الجديدة وأنا أعيش على هامش الحياة[3].

إن السياب في إلحاحه على مسألة التجارب إنما يُعنى برصد

1-ماجد السامرائي، رسائل السياب ص.177

2-المصدر السابق ص.179

3-المصدر السابق ص.189

الجانب السالب من حياته وفقدان التواصل الحركي مع عناصر الوجود إذ التجربة في عمقها تعنى اتصالاً بالوجود وتجديداً للذات عند هذا الاتصال[1] والسياب فاقد للاتصال المؤثر في دورة الحياة من حوله لأنه لا يملك القدرة على الفعل والتغيير وكان هذا من أبرز مظاهر المأساة عند السياب إذ جعله متقوقعاً في حيز الرصد الهابط والمدمر لذاته لحظة بعد أخرى.

ولكن الراصد الدقيق للسياب في مرحلته الأخيرة يمكنه التوقف عند عنصرين هامين برزا بقدر ملحوظ في القصيدة السيابية وكان لهما دور فاعل في تخفيف حدة المرض وقتل وحشة الوحدة والاغتراب وتجديد الإحساس بالذات في ديمومة الحياة.

هذان العنصران هما الطفولة والشعر.

1- ذكرى الطفولة:

إن الحديث عن ذكرى الطفولة في نسق المرض المفضي إلى الموت يعني استظهار جدلية الزمن في ذروة توترها بين لحظة الغياب والحضور بين ما كان في الماضي وما هو كائن بالفعل في الحاضر ورجاء تجاوزه إلى مستقبل أفضل. ذلك لأن المرض في جوهر خواصه يكسب علاقة الإنسان بالزمن بعداً متوتراً بما يجعل الزمن عنصراً جامحاً من سيطرة الشاعر يستعصى على الترويض والمسايسة أو بما يجعل الزمن في حدته مرضاً مزمناً يضاعف آلام المرض الأصلي مضيفاً إلى المعادلة الثنائية: الشاعر/ المرض، طرفاً ثالثاً ذا

1- من تعليق لموريس بلاشو على مفهوم التجربة، انظر محمد بنيس، الشعر العربي حديث ج,3 ص,239

خطورة حادة في إيقاظ الحواس وترقب نهاية الصراع بين المرض والشاعر في إطار الزمن.

وهذا يعني أن ذات الشاعر بما هي كائنة فيه مدركة لحتمية الهزيمة والتراجع أمام قوتين متسلطتين، ومن ثم فهي نشطة في مصارعة المرض بالزمن، أي تحوير سياق المعادلة ليجعل من الزمن عنصراً مناصراً له ضد هجمة المرض المركزة، وفضاءً يعيد فيه ديمومة الذات واستبقاء فاعليتها إذ لا يملك الشاعر في حلبة الصراع شيئاً غير هذا التحوير في العلاقة مع الزمن من خلال وثبة الارتداد إلى فضاء زمني مخزون في سياج الذاكرة يغلف نوعاً من الحياة النضرة السعيدة المعيشة في عمق الماضي.

إن هذا التحوير هو محاولة لاعتقال الزمن والإلحاح على جزئياته المفقودة بغية خلق نوع من التكرار الطفولي وأطره الحياتية حيث البعد بالشاعر عن مواجهة الحاضر وسفوده الملتهب بشظايا التفكك المرضي والغوص به في عمق الزمن الماضي. من هنا يكتسب التكرار الزمني للطفولة مسوغه إذ هو استخدام الزمن استخداماً ينقذ الزمن كما يعبر كيركيغارد. فالعلاقة الخاطئة بين الفنان والزمن تجعل الفنان عاجزاً عن توكيد ذاته في الديمومة، من هنا اتجاهه إلى تمجيد الذكرى وجعل الحب يقيم في الماضي الذي تحفظه الذاكرة[1] كما أن هذا التكرار لا يتوقف عند مسح الآلام وتلطيفها فقط وإنما في بعده الآخر يقلل من حدة القلق الناتج عن علاقة الشاعر بالموت والزمن، وهو قلق مكمنه فاعلية الإدراك، أي إدراك الزمن بالنسبة لقلق

1-أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص30.

الموت، فقد اتضح أن قلق الموت يرتبط بكل من: القلق بالنسبة للزمن والخضوع لقيد الزمن، وتملك الزمن، والتوجه المعين تجاه الزمن. إن الوعي بالزمن يمكن أن يكون في الحقيقة أحد مكونات قلق الموت ذاته.[1]

من هنا فإن ارتداد السياب نحو الطفولة يكسر حدة ألمين في آن واحد. ألم المرض وألم القلق الناتج عن الإحساس بقرب الموت، ويحقق هروباً مشروعاً من قتامة الحاضر ووحشة وقسوة الغربة والوحدة والضياع في براثن المدن، فكأن تشبثه بعالم الطفولة السعيد استبدال ليقين النهاية المؤكدة بالرؤية الطفلية للموت، إذ لا يموت فيها المرء إن لم يفترسه في الظلام ذيب أو يختطفه مارد، والمرء لا يشيب، والزمن مسمر لا ينشب مخالبه في القلوب والوجوه[2].

إن الطفولة هنا تعويض كوني متخيل يصنعه السياب على عينه فيطمس فيه جوانب الإخفاق، ومعالم الألم والجوع والحرمان، وينزع منه كل عناصر السلب مبقياً على أحلامه الوردية المتوهمة حيناً والقائمة على حوادث الواقع في تضاريس القرية الطبيعية بين ضفاف بويب وسعف النخيل ومروج الزهر حيناً آخر. ولكنه في الواقع والمتخيل يصنع إعداماً لحاضره البائس دون أن يؤدي هذا الانتحار إلى موته، بل على النقيض سيبعث حياته غضة سعيدة لم تعرف مرارة الألم ولا مسؤولية الوعي ولا أهوال الذبول والتهدم،

1-أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 111, مارس 1987, ص141.

2-عبدالجبار عباس، السياب، ص223

وبذلك تكون الطفولة ميلاداً متجدداً في رحم الذاكرة.

والسياب إذ يرصد واقعه الحاضر يدرك عناصر البقاء الحياتي فيه كما يراها هو: ما زالت في الحياة أشياء جميلة كثيرة: الشعر والقصص واستذكار حوادث من الماضي ودفء الصداقة[1] وكان استذكار الماضي في هذا الهوس المرضي يفرض نفسه فرضاً وكأنه الحقيقة الوحيدة التي تستحق أن تعاش[2]. بما يستخلصه هو منها من عناصر الحياة والوجود من عافية ونضارة وانطلاق حر وكون من الأساطير والحكايات الشعبية التي تتحدث عن الجنية وعنترة وأبي زيد الهلالي وقمر الزمان وسندباد... وغيرها، ولكن أقوى ما يفرض نفسه على ساحة الذاكرة هو عناصر جيكورية متعددة تجمع بينها وشائج نفسية تربطها في سياق واحد وتخلق منها قوة كامنة في نفس السياب تؤثر فيه بدرجة كبيرة. هذه العناصر هي جيكور، بويب، وفيقة، الأم، وكلها لها حضور دائم في أفق السياب في كل مراحله الحياتية بما يجعل الحديث عن واحد منها إنما يعني الحديث عنها مجتمعة.

هكذا تتبلور فاعلية الذكرى واجترار حوادث الماضي في تسكين الألم واطمئنان الذات وتجديد الأمل:

لولا الخيالات من ماضي تتسرب

كأنها النوم مغسولاً به التعب

1-من رسالة لأدونيس بتاريخ 1962,/10/13 انظر إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.351

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.391 ,392

لم يترك الضجر

مني ابتساماً لزوج سوف ألقاها[1].

إن شعر السياب يحدد ماهية الذكرى وفاعليتها في غسل التعب والضجر وصنع ابتسامة الأمل في لقاء الزوجة والأطفال عند العودة إلى الوطن.

ويبدو السياق الشعري واضحاً في ربط كل ما يرجوه الشاعر بمرور الخيالات وذكرى الماضي كما يشير إلى ذلك استخدامه لولا ودلالتها اللغوية.

وحين يتذكر السياب الحياة في جيكور يرسم لها هذه الصورة:

طفولتي، صباي، أين.. أين كل ذلك؟

أين حياة لا يحد من طريقها الطويل سور

كشّر عن بوابة كأعين الشباك

تفضي إلى القبور؟

والكون بالحياة ينبض: المياه والصخور

وذرة الغبار والنمال والحديد

وكل لحن، كل موسم، جديد:

الحرث والبذار والزهور

1-الديوان، ج1 قصيدة يا غربة الروح ص663

وكل ضاحك فمن فؤاده، وكل ناطق فمن فؤاده

وكل نائح فمن فؤاده. والأرض لا تدور

والشمس، إذ تغيب، تستريح كالصغير في رقاده.

والمرء لا يموت إن لم يفترسه في الظلال ذيب

أو يختطفه مارد؟ والمرء لا يشيب[1].

في هذه الصورة تبدو الحياة الماضية مقارنةً بالحياة الحاضرة، ويجسد الاستفهام الموجود في البيت الأول حسرة السياب على طفولته وصباه، وكأن هذه الحياة على الرغم مما فيها من يتم وحرمان هي أمل السياب في الحياة التي يرجوها، أو كأنها كانت مفعمة بالسعادة والهناء.

إن الصورة التي يرسمها السياب لحياته في الطفولة تستمد تميزها وسعادتها من عناصر العفوية والبراءة ونبض الطبيعة الذي يعلن تجدد الحياة ونضرتها في جيكور.

ويأتي تعبير السياب الكون بالحياة ينبض ليرصد رؤيته للحياة في القرية وفرح الطفل بها حيث لا مسؤولية ولا عناء. ومن ثم فالعناصر كلها ذات إيقاع وردي في نفس السياب: المياه، الصخور، ذرة الغبار، النمال والحديد والحرث، والبذر... إلخ. كل هذه عناصر طبيعية تعزف أنغام الحياة في لحن طفلي بريء محفور في نفس السياب يتجدد دوماً تحت وقع الألم وسياط المرض وانعدام الحركة.

1-الديوان، ج1 قصيدة دار جدي، ص.146

إن الموت الذي يواجهه السياب في مرضه وإدراكه الواعي له يواجه تصوراً طفولياً للموت في ذاكرة السياب حيث المرء لا يموت إلا بفعل خارجي كالذئب الذي يفترسه أو المارد الذي يختطفه، وحيث يبقى المرء شباباً لا يهرم أبداً.

هذه هي براءة الطفولة التي تربط بين السلوك الظاهر وسببه ربطاً عفوياً ساذجاً دون تساؤل أو تعليل، وترى الأرض ثابتة لا تدور أو الشمس تغيب لتنام كنومة الطفل الصغير، ولكنها لا ترى شيئاً غير ذلك من أعباء الحياة المؤلمة التي يدركها الكبار.

في هذا السياق تبدو دلالة الزمن السعيد في تصور السياب دلالة معكوسة مع العرف العربي في تصوره الزمن السعيد:

يا صباي الذي كان للكون عطراً وزهواً وتيهاً..

كان يومي كعام، تعد المسرة.

فيه نبضاً تفجر منها على كل زهرة[1].

المتداول عرفاً أن الزمن السعيد يمر سريعاً حتى كأن اليوم ساعة واحدة ولكن السياب يرى عكس ذلك، يرى يومه سعيداً يمر كعام ينبض فيه قلبه بالحياة. ولعل السياب اكتسب التصور من كثرة ملازمته لذكرى الطفولة في مرحلته الأخيرة إذ لم يكن هناك شيء يخفف عنه المرض إلا تكرار لحظات السعادة في الحياة الطفولية الخيالية.

1-الديوان، ج1 قصيدة جيكور شابت ص.205, 206

وإذ يجول السياب بخاطره في جيكور يخضه الحنين إلى بويب:

فذكرت نهر القرية المكسال

يسيل لكي يعيش، لكي يموت، يمصه الجزر

فيعري جرفه الطيني حتى يقبل الفجر

فيحمل في سناه المد، يحمل زورقاً يختال

بصياد يعد شباكه ويرود في الماء

مسارب كل ناعسة من الأسماك خضراء[1]

هنا يعود السياب إلى مرحلته الرومانسية حيث الحب والعشق والجلوس على شاطىء بويب ينتظر الحبيبة. إن النهر في هذه المرحلة لم يعد مكاناً للموت يفتن السياب بالغرق فيه، وإنما أصبح فضاءً رومانسياً يحمل زورقاً يختال بصياد الهوى الذي يرود الماء بحثاً عن أسماكه الخضراء.

وإذ تحمل الذكرى النهر والحب يتوقف السياب عند حبه المثال وفيقة برغم موتها، ولكن يبقى شباكها الأزرق نافذة رجاء في قلب السياب:

وشباكك الأزرق

على ظلمة مطبق

تبدّى كحبل يشد الحياة

1-الديوان، ج1، قصيدة سهر ص213.

إلى الموت كيلا تموت.

شفاهك عندي ألذ الشفاه

وبيتك عندي أحب البيوت

وماضيك من حاضري أجمل:

هو المستحيل الذي يذهل

هو الكامل المنتهي لا يريد

ولا يشتهي أنه الأكمل،

ففي خاطري منه ظل مرير

وفي خاطري منه مستقبل[1].

في هذا النص يبعث السياب وفيقة يغازلها في جيكور تحت أشجارها في ليلها الصيفي فيبدو شباكها حبلاً مشدوداً يشد الحياة حتى لا تموت، وتبقى وفيقة بشفاهها وبيتها وماضيها مثالاً في نفس السياب يجدد علاقة الحب الكامنة بينه وبينها منذ الصغر.

والسياب إذ يستحضر وفيقة وعلاقة الحب معها وهي في إطار المرض إنما يسعى إلى إحياء الماضي في ذاته واستحضاره ليغطي به الحاضر ويلطف من قسوته بل إن السياب يصنع من استحضار الماضي مستقبله وفي حاضري منه مستقبل وهو مستقبل سعيد بما يحمله من حياة الطفولة والحب والعافية التي تنأى بالسياب عن

1-الديوان، ج1 قصيدة شباك وفيقة 2 ص.123

وهج الحاضر المرضي. من هنا يأتي وصف السياب لماضيه مع وفيقة بأنه المستحيل، يذهل، الكامل المنتهى، الأكمل، وهذا كله يبين تعلق السياب الشديد بماضيه.

غير أن تعلق السياب القوي بحب وفيقة وبعثه لها من هجعتها الطويلة لا يجسد علاقة حب عادية لم تتم في الواقع، وإنما يكشف عن خصيصة وفيقة النفسية الغائرة في أعماق السياب بما يجعل حضورها في الذاكرة فاعلاً في علته المستعصية وذلك بما تجمع من خيوط حياتية ووشائج نفسية تجعل السياب ووفيقة يلتقيان التقاءً خاصاً نفسياً وروحياً يتكيء على أواصر الصلة والقرابة العائلية بين السياب ووفيقة. كما أن السياب ووفيقة يلتقيان في موت أميهما مبكرتين وتركهما يتيمين منذ الصغر، يضاف إلى ذلك أن وفيقة ذاتها ماتت في حالة ولادة وتركت طفلاً مثل السياب. كل هذه وقفات حياتية تجعل من السياب ووفيقة نموذجاً حياتياً متقارباً. ومن ثمّ كان السياب يرى فيها شيئاً من ذاته، ويرى علاقته بها تتجاوز حدود الحبيبة إلى حيث دفء القرابة وحنو الأمومة فأضحت حلمه المنشود في حياته وبعد موته، وكان هو يدرك أثر هذه الصلة في نفسه فلا يفتأ يخاطبها:

أستغيث: آه يا وفيقة

يا أقرب الورى إليّ أنت يا رفيقة

للدود والظلام[1]

1-الديوان، ج1 قصيدة مدينة السراب، ص.162

وعلى الرغم من أن وفيقة رفيقة للدود والظلام إلا أنها أقرب الورى إلى السياب في محنته تخفف عنه الآلام.

والسياب في استعراضه لذكرياته لا بد من التوقف عند صورة الأم إذ هي أقرب الصور إلى نفسه وأكثرها نصاعةً وصدقاً فيبعثها في ذاكرته حيةً يخاطبها ويبثها شكواه، ولكنه كان في ذلك كله يأمل أن تحقق أمه المعجزة التي حلم بها، وهي معجزة الشفاء:

وكم ناديت في أيام سهدي أو لياليه:

أيا أمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني[1].

هكذا يبدو السياب ملحاً على استحضار الذكرى وعناصر الحياة فيها بغية تخفيف الآلام ونسيان المرض والموت وإيقاف حركة الزمن الذي يعدو به نحو النهاية المفزعة، ولكنه برغم ذلك كله كانت الحقيقة المؤلمة تقهره فترده إلى أرض الواقع الذي يحياه:

رحل النهار

هيهات أن يقف الزمان، تمر حتى باللحود.

خطى الزمان وبالحجار[2]

إن الزمن لن يتوقف ولا يمكن اعتقال حركته أو إرجاعها إلى الوراء حيث الطفولة والصبا في جوف الماضي. فخطى الزمان قوية تتجاوز كل الكائنات حتى اللحود والحجارة يؤثر فيها الزمن

1-الديوان، ج1 قصيدة نسيم من القبر ص.673

2-الديوان، ج1 قصيدة رحل النهار ص.230

بعوامل تعريته التي تغير معالمها.

والسياب إذ ترجفه هذه الحقيقة ينظر في مغاور السنين يقارن بين ما كان وما هو كائن فيجد البون شاسعاً فتند عنه صرخة احتجاج:

أهكذا السنون تذهب

أهكذا الحياة تنضب؟

أحسّ أنني أذوب، أتعب،

أموت كالشجر[1].

هذا الإحساس بالذوبان والتعب والموت لن تجدي معه الذكريات واستحضارها فقد تغلب الواقع على الماضي والمستقبل معاً وبدا السياب مقتنعاً بهذا الواقع مستسلماً له.

في هذا السياق تتسرب ظلال الموت لجيكور بما فيها وتمتد إلى الذكرى ذاتها لتؤكد موتها بموت السياب نفسه:

إيه جيكور، عندي سؤال، أما تسمعينه؟

هل ترى أنت في ذكرياتي دفينة

أم ترى أنت قبر لها؟ فابعثيها

وابعثيني

وهيهات! ما للصبا من رجوع.

1-الديوان، ج1 قصيدة دار جدي ص148

إن ماضيّ قبري وإني قبر ماضيّ:

موت يمد الحياة الحزينة؟

أم حياة تمد الردى بالدموع؟[1]

إن جيكور في هذا النص غير واضحة المعالم حيث تترجح بين الموت والحياة فيبدو السياب مستفهماً عن قدرتها السمعية بما يعني أن المسافة بينهما بعيدة نفسياً، ثم يتساءل عن صلتها بذكرياته حيث تبدو جيكور ميتةً مدفونةً في قبر ذكرياته وتبدو ذكرياته ميتة في قبر جيكور. إن الميت هنا هو الميت والقبر في آن واحد. ثم تتطور العلاقة ليحل السياب محل جيكور فيظهر ميتاً مدفوناً في قبر ماضيه ويظهر ماضيه ميتاً مدفوناً فيه بحياته المريضة المتعطلة. ومن ثمّ فالسياب غير قادر على التمييز بين من يمد الآخر بالحياة. أهو الذي يمد ذكرياته بحياتها في عقله، أم ذكرياته هي التي تمده بالحياة بتجددها داخله؟ ولكن السياب في كلا الأمرين متشائم فالماضي موت والحاضر حياة حزينة تصير إلى الموت بفعل المرض لا محالة. من هنا تكتمل صورة واحدة قوامها الموت الذي يشمل الماضي والحاضر والمستقبل معاً:

أنا الماضي الذي سدوا عليه الباب، فالألواح

غدي والحاضر الباقي[2].

هكذا يفقد السياب الأمل في الماضي وذكرياته فقد سُدّ عليه

1-الديوان، ج1 قصيدة جيكور شابت ص.208, 209

2-الديوان، ج1 قصيدة سهر ص212

الباب فلا مخرج له، وفي الحاضر المريض الذي يزحف نحو الموت، وفي المستقبل الذي تحدده ألواح النعش، فلا يبقى إلا الموت بعيداً عن الذكرى وتحوير الزمن.

2 – الشعر:

حين أراد السياب أن يكشف عن عملية الخلق الشعري وولادة القصيدة كتب يقول:

إن شاء أن يكون

فليهدم الماضي، فالأشياء ليس تنهض

إلا على رمادها المحترق

منتثراً في الأفق...

وتولد القصيدة[1].

في هذه العينة المجتزأة من نص القصيدة والعنقاء يربط السياب بين خلق القصيدة والدلالة الأسطورية لطائر العنقاء الذي يُبعث من رماده بعد احتراقه فيولد من جديد. كذلك القصيدة تكون فكرةً ثم تموت مولدةً فكرةً جديدة حتى يستوي الإبداع الشعري في شكله الأخير قصيدةً لها مواصفات المولود الشعري الجديد والكامل يحفر وجوده في عمق الزمن. وكذلك الشاعر في حياته وفي إبداع القصيدة ذاتها حيث لا بناء إلا بعد هدم، ولا وجود إلا بعد عدم، ولا ميلاد إلا بعد الموت والاحتراق بنار التجربة التي تمتص روح

1-الديوان، ج1 قصيدة القصيدة والعنقاء ص306

الخلود ينبض بها النص الشعري حياةً ووجوداً مع امتداد منظومة الزمن.

هذه العينة النصية من شعر السياب تفتح لنا الأفق لمناقشة فعل الكتابة الشعرية وأثر الممارسة الإبداعية في استبقاء الذات الممارسة حيةً منتشية تقاوم عناصر الهدم والانهيار المرضي في جدلية الحياة والموت المتأزمة بما يأخذ بأيدينا صوب الرصد الواعي لفاعلية الشعر في حياة السياب في نزعها الأخير تحت أنات المرض(*).

فإذا كان المرض في جوهره ألماً يفضي إلى الموت في حالة السياب، فإن الدواء الطبي - إذا أجدى - لا يتجاوز حد التسكين أو القضاء على حدة الألم ولكنه يظل بمنأى عن معايير اللذة والانتشاء وقاصراً عن إثارة الإحساس بالحياة والبقاء.

هذا الشعور بديمومة الحياة ونشوة اللذة تنهض به الممارسة الشعرية في أوج علاقتها مع ذات الشاعر لحظة فعل الكتابة. وتزداد حضوراً وفاعليةً في ممارسة الإبداع الشعري في فضاء تجربة الألم المرضي المنفتح على هوة الموت.

إن ممارسة السياب لفعل الكتابة الشعرية في إطار المرض تعويض

(*)في رصد الصلة بين الموت والشعر يمكن مراجعة عدة دراسات منها دراسة طلعت عبد العزيز أبو العزم الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشعر الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية ص24 ودراسة إعتدال عثمان إضاءة النص دار الحداثة، الفصل الثالث الذي عقدته لدراسة ديوان أمل دنقل أوراق الغرفة 8 تحت عنوان: الموت في زمن الاستلاب، ودراسة نازك الملائكة الشعر والموت ضمن كتابها قضايا الشعر المعاصر ص304 ودراسة محمد بنيس فضاء الموت ضمن كتابه الشعر العربي الحديث ج3د ص211 وما بعدها، ومقال د. شكري محمد عياد الموت والشاعر بمجلة إبداع عدد يناير 1993.

وتوليد:

تعويض عن ممارسة اللذة في سياقات الحياة المختلفة بما في ذلك لذة الجنس والبقاء. إنها كون له فعل الإغراء والاستحواذ والغزو والامتلاك والمتعة فتكون الحروف والكلمات أسيرة عشق شبقي له النار والماء، نار احتكاك جسد بجسد، ماء لإمتاع حجة الفعل، فلا النار مقدسة ولا الماء مدنس. ويتسرب ماء الكتابة بلا توقف في تاريخ منسي[1].

الممارسة الشعرية هنا لذة حادة تكسر حدة الألم المرضي. إنها ألم لذيذ مضاد لألم المرض اللعين، أمل ممتع يمنح الشاعر دفقة من السكر تميت الشعور بالمرض، وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله: يستلذ الآلام في نشوة الوحي وفيها الدواء والأدواء فعندما تنتهب نفس الشاعر ألآلام يجد عوضاً عنها تلك اللذة التي يستمتع بها وهو في نشوة الوحي[2].

إن الشعر في هذا السياق مخلوق أدبي رفيع المستوى يتخلق بغية إمتاع صاحبه بنار التجربة وحدث الانتشاء وسكرة الممارسة الشعرية. وهو ما عبر عنه الشاعر الفنان أبو تمام الطائي وهو يمدح الحسن بن وهب بقوله:

والشعر فرج ليست خصيصته   طول الليالي إلا لمفترعه[3]

1-محمد بنيس، الشعر العربي، ج3، ص101.

2-عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص29.

3-أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، الديوان الكامل، شرح وتعليق د. شاهين عطية، مراجعة الأب العلامة بولس الموصلي، ط دار صعب، بيروت، بدون تاريخ، صرح174. في هذا الصدد انظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 ص99 حيث مناقشته لدراسة فهد عكام عن أبي تمام بعنوان نظرية أبي تمام في الفن الشعري انتصار الصانع الفنان.

هكذا تكتسب الممارسة الشعرية في علاقتها بالجسد فعل اللذة المخدرة للألم والمعوضة عن فعل الحركة والحياة.

والممارسة الشعرية توليد بما هي خبرة جمالية مبدعة، والخبرة الجمالية في أحسن ما توصف به أنها ولادة جديدة تتجدد مع كل خبرة جمالية جديدة، هي نشوة لحظية فورية تغمرنا بعد أن يكون قد قطعنا الصلة بين اللحظة الراهنة وبين الماضي، بل لا تتحقق إلا إذا أنكرنا الماضي لكي نستسلم لهذا الانجذاب الذي نلمح من خلاله المطلق واللامتناهي[1]. من ثم فهي انبعاث في الحاضر من رماد الماضي وخلود في المستقبل يستشرف آفاق المطلق الكوني والأبدي، ذلك لأن الشعر بخصوصية تكوينه فن ينتج ذاته دائماً من خلال ذات قارئه في عملية متوالية مع الزمن تحفر خلود الذات التي احترقت بنار التجربة وعمق المأساة في سجل الديمومة الدهرية الباقية. وبذلك تكون الممارسة الشعرية ناجزة في تجميع خيوط عدة وصهرها في بوتقة الذات الشاعرة بما يحقق اللذة التعويضية التي تقهر الألم وتخلق الولادة الجديدة بما يغلب جبروت الموت والفناء. وفي هذا العزاء كل العزاء، عن قسوة المرض وفزع التلاشي والعدم. وكان السياب مدركاً لهذه الحقيقة بوعي كبير في رؤيته الشعرية.

في رجعة خاطفة إلى مرحلة الشباب نتذكر كيف كان السياب يكتب الشعر من منطلق أنه وسيلته الوحيدة لفض مغاليق القلب النسوي في سلسلة تجارب مصطنعة حيث يحاول أن يضفي الخلود

1-مصطفى سويف، الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، طح,3 دار المعارف. المقدمة ك ل.

بالشعر على من تناول حبه وتبادله العاطفة. ومن هنا كان يكتب السياب بروح متوثبة طربة تغني فتهز المروج والجداول. ولكنه في مرحلة المرض يكتب من منطلق آخر، منطلق العزاء والرثاء، فليس ثمة طرب أو فرح وإنما نحيب وبكاء إن نفسي تتدفق بالشعر لكنه يتدفق من ينبوع ألم عظيم ويأس لا طرب[1]. لقد كان الألم كفيلاً بأن يجعله يهرب من واقعه الجسدي إلى الشعر لأنه أحس بانفلات الحياة من بين يديه فآثر أن يحولها إلى شعر صرف أو أن يجعل محنته خلوة روحية عالية الإلهام ويقهر الداء الذي يقعده بانسلاخه من جسده[2] والتصاقه بإبداعه الشعري رغبة في تجديد البقاء:

لكنّ وحشاً ضارياً يزمجر

في كهفه، وحيةً من بابل التليدة

يطير نحو الموت منه شرر

تفح في وجه الردى وتصفر

فيكتب القصيدة

يريد أن يجدد البقاء، أن يعيده[3].

هنا يبدو المرض في صورة وحشية ضارية، يبدو وحشاً متجبراً يزمجر في كهف الجسد دون مقاومة أو اعتراض، وتأتي صورة الحية

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص361

2-فتحي سعيد، شاعر الموت، مجلة الأقلام العراقية، عدد كانون الثاني ,1966 ص85

3-الديوان، ج1 قصيدة قصيدة من درم ص294

التليدة لتزيد الصورة قتامة بما تفحه من ردى في وجه السياب. وبذلك يكون السياب أعزل لا سلاح معه إلا الشعر الذي يغلب المرض. من هنا يأتي تعبير السياب بفاء السببية التي تعلل كتابة القصيدة برغبة المواصلة في الحياة وتجدد البقاء برغم الألم.

إن السياب يصنع من الشعر سيفاً ذا مواصفات خاصة يقف به في وجه المرض الشرس الذي يعجل بالموت:

أي سلاح؟ آه، أي ساعد؟

أية أزهار تمد فاها

لتأكل الموت؟ وأي ناصر مساعد؟

سللت من قصائدي

سيفاً كأن البرق حداد رمى أصوله

وصب مقبضاً له وشفره

بالشعر، بالمبرق، بالمجلجل المدوي

رميت وجه يهوي نحوي[1]

كأنه الستار في رواية هزيله

رميت وجه الموت ألف مرة

إذا أطل وجهه البغيض

1-كذا وردت في الديوان، والصواب وجهاً كما أن البيت مكسور وربما كان وجه الموت.

كأن السيرين[1] يسعى جسمي المريض

نحو ذراعيه بلا تردد

فانتضى من سيفي المجرد

ويقطر الشعر ولا يغيض

لأنني مريض أودع الحياة[2]

هكذا نتعامل مع شعر السياب سيفاً يسله في وجه المرض. وتأتي أفعال سللت، رميت، انتضى لتدل على جو المعركة بين السياب والمرض وتوحي بظلال الصراع العنيف الذي يقاوم فيه السياب بسيف الكلمة الشعرية ذات الإيقاع الخاص.

إن سيف السياب له أصول، مقبض وشفرة، صنعها البرق بقوته فأصبح سيفاً مدوياً يجلجل في وجه العدو الذي يضع النهاية الرواية السيابية الهزيلة، وهو ما يحاول رفضه السياب. وإذ يحس السياب أن المقاومة الشعرية غير مجدية وتسري في أوصاله رعشة الاحتضار يستمهل السياب القدر ليكتب بالشعر كل خوالجه:

رنين المعول الحجري يزحف نحو أطرافي

سأعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جال

فدونك يا خيال مدى وآفاق وألف سماء

1-السيرين: كما في الأودسة حورية بحر تغني فتجذب إليها من يسمعها. الديوان، ج1 ص.273

2-الديوان، ج1 قصيدة سفر أيوب ,9 ص.732 ,273

وفجر من نجومك من ملايين الشموس من الأضواء

واشعل في دمي زلزال

لأكتب قبل موتي أو جنوني أو ضمور يدي من الإعياء

خوالج كل نفسي، ذكرياتي، كل أحلامي

وأوهامي[1].

إن المسألة هنا ليست مقاومة عنيفة ولكنها مسألة تسجيل الآثار الأخيرة على الورق في صياغة شعرية يضمن السياب بها بقاء آثاره النفسية في لحظاته الأخيرة أكبر قدر ممكن من الزمن، هو نوع من كتابة المذكرات الأخيرة قبل الرحيل النهائي عن الوجود، وقد أفلح السياب في كتابة هذه المذكرات شعراً يعكس كل أحاسيسه الصادقة في هذه اللحظات الحرجة من الحياة.

في هذه المرحلة يسلم السياب بحقيقة الواقع وبهزيمته هو والشعر معاً أمام الموت، وهنا يكمن التحول في النظر إلى الشعر إذ لم يعد خلوداً أو مقاومة وإنما أصبح وسيلة يتسول بها السياب المعجبين والسامعين له ليشفقوا عليه فيوهموه أنه ما زال حياً حتى يدخلوا المسرة إليه:

هرم المغني فاسمعوه، برغم ذلك، تسعدوه،

ولتوهموه بأن من أبد شباب من لحون

وهوى ترقرق مقلتاه له وينضح منه فوه

1-الديوان، ج1، قصيدة المعول الحجري، ص702.

هو مائت أفتبخلون

عليه حتى بالحطام من الأزاهر والغصون[1]؟

حقاً لقد هرم المغني وارتبك منه الغناء فأصبح حشرجات روح ترجو الحطام والوهم في الرثاء بأنه لحن خالد في شعره طول الدهر.

هكذا لم تجد التمائم و لم تنفع التعاويذ، فلا الذكرى شافية ولا الشعر غالب الموت فقد أنشبت المنية أظفارها وبقيت الحقيقة الواقعية عارية تماماً تقتل الأمل وتميت الألق وتسدل طبقات مرعبة من ظلام الموت على وجه السياب دون رجاء في حدوث المعجزة.

فليكن الاستسلام للموت بالترويض والمهادنة منطقاً مقبولاً لتجاوز اللحظات الباقية قبل انفلات الأسير.

4 - 3

الاستسلام للموت:

الاستسلام نوع من الانقياد والقبول لأمر واقع مُبرَّر بمنطق الحقيقة الواقعة يلجأ إليه الشاعر عندما تنفد كل أسبابه في المقاومة والمراوغة، فهو إذ يتعب.. يملّ لا يجد سوى الاستسلام للقوة القاهرة المنتصرة فيبقى في دائرة الانتظار المحض دون رفض أو اعتراض. بل إن المسألة تتجاوز ذلك إلى حيث ينقلب العدو مخلصاً وشافياً من جمر المأساة، يصبح الموت حلاً منتظراً يقتل آلام المرض ويخلص الجسد المريض من وخز المعاناة.

1-الديوان، ج1 قصيدة هرم المغني، ص308

لقد هرم المغني ورحل النهار وشاخت الروح بفعل جبروتي فلماذا الحياة؟!!

كان السياب في وهج الحياة يطلب الموت سلاحاً ينتصر به على الموت السياسي والفكري والاجتماعي، ولكنه أخفق في ذلك إخفاقاً مدوياً ففيم الحياة إذن؟!!

من هنا فإن جدليته مع الموت في أيامه الأخيرة جدلية انتظار أو علاقة ترويض وتسييس ومداجنة، فهو إذ يحدق في كوة الزمن المستقبلي يراه الحقيقة الوحيدة في الوجود كله تنبض به الكائنات كما تنبض بالحياة فيريح نفسه الكليلة من عبء المقاومة ويدعوه بشيء من اليأس خاضعاً لعادة القبر. هكذا يرسم السياب صورة مرعبة للموت إذ يبدو فيها طاغياً يسحق الكائنات كلها:

سهرت يرن صوت الموت في أذني كالزلزال:

تهدم حائط الأجيال

وكاد يغور إذ لمسته كفي، ألف نوح زال

وألف زليخة صيرت كحل عيونها ظلمة.

أنا الباقي بقاء اج أكتب باسمه الآجال

وما لسواه عند مطارق الآجال من حرمة

هنا في كل موت ألف موت: كان في الضمة

في القبلات، في الأقداح،

تدور الأسطوانة وهو فيها لمعة الضوء

يوسوس في تهدج صوتها فيخادع الأرواح

ويلمس جبهة الملاح في النوء[1]

في هذا النص يبدو الموت سيد الكون ولكنه سيد متجبر يستعرض قوته بصوته الذي يرن في أذن السياب، كأنه زلزال يحرك النهاية القادمة في سرعة نحو السياب الذي لا حول له ولا قوة.

إن حقيقة الموت هي التي هدمت الأجيال العديدة السابقة مهما كانت قوتها وأعمارها فقد زال نوح بعد عمر طويل وزال بعده الملوك ونساؤهم بفعل الموت، الذي غير معالم أجسادهن وحول كحل العين التي تبعث النور إلى ظلمة لا حياة فيها.

وبذلك يكتسب الموت صفة إلهية تؤكد له معنى الديمومة الزمنية والسلطان المطلق في تحديد حيوات الكائنات المختلفة فهو الذي يكتب باسم الله آجال الناس دون رحمة أو حرمة. إن صورة الموت التي تمثل أمام السياب تؤكد له أن الموت كائن في كل شيء، في الضمة والقبلات والأفراح والأقداح... يسكن في لب الحياة يدور مع حركتها حتى إذا أتته الفرصة لم يتوان في تحقيق غايته بفناء الكائن الحي.

وإذ يتأمل السياب هذه الحقيقة المرعبة التي ترن في أذنه يرى نفسه ضئيلاً أمام الموت الذي يزحف نحوه فترتسم رؤيته بمسحة داكنة شديدة القتامة حيث سد عليه الموت كافة أرجاء الوجود فلم

1-الديوان، ج1، قصيدة سهر، ص.215، 216

يعد يرى شيئاً إلا مقروناً بصورة الموت ومن خلاله فقط.

غير أن الومض الذي يخفف من حدة هذه الرؤية هو أن موت السياب لم يقع مفاجأة طارئة أو حادثةً مباغتةً تنقض على جسد عفي مفعم بآمال عراض، وإنما وقع موته في وقته المتوقع بعد أن عرت مرحلة المرض المضنية الموت من رهبته ورجفته فجاءت معاناته له هادئةً رقيقةً هدوء من يعاقر أمراً يتوقعه ويعرفه حق المعرفة، ولكنها في الوقت ذاته، ومن جانب ثان، معاقرة حادة صاخبة لأنها آخر وأقصى ظلم لا مبرر يحل بالشاعر[1]. وكان هذا الظلم مناط المأساة السيابية التي أفلحت في اقناع الشاعر بما لديه من الحياة لا أبتغي من الحياة غير ما لديّ وجعلته يردد دون ملل أو كلل تعبت من تصنع الحياة، ومن أمل الشفاء، ومن استدعاء الماضي، ومن الصراع مع المرض:

تعبت من توقد الهجير

....

تعبت من صراعي الكبير

....

تعبت من ربيعي الأخير

....

تعبت من تصنع الحياة

1-عبد الجبار عباس، السياب، صرح.218

أعيش بالأمس وأدعو أمسي الغدا

كأنني ممثل من عالم الردي

تصطاده الأقدار من دجاه

وتوقد الشموع في مسرحه الكبير

يضحك للفجر وملء قلبه الهجير[1]

إن ترديد السياب لكلمة تعبت إنما يعكس روح الاستسلام الغائرة في جوف السياب الذي ظل طوال صراعه يتصنع الحياة وهو ميت فيستدعي ذكرياته ليعيش عليها فيوهم نفسه أنه حي وهو في الحقيقة لا حياة له لأن المرض أنهكه وأفقده عناصر الحياة. من ثم فإن السياب يخدع نفسه والناس من حوله إذ يمثل أنه ما يزال حياً يضحك للفجر وهو في حقيقة أمره آت$ من عالم الموت والردى تصطاده الأقدار في الظلام فتملأ قلبه بهجير النهاية المأساوية. إن الشكل والمضمون متناقضان تناقض الموت والحياة والواقع والمتخيل وهو ما يدركه السياب بعمق شديد فينعكس على رؤيته إذ لم يعد السياب مكترثاً بما يدور حوله في الحياة لأنها لا تخصه هو وإنما هي حياة الآخرين، وفي هذا السياق النفسي تصبح المعاني كلها سواءً عند السياب فإقبال السنين بالسنابل كإقبالها بالقبور والموت ليس بينهما فرق عند السياب، المهم أن يعيش هو البقية الباقية في سلام من الألم وإن كان يعيش على هامش الحياة كشمعة تذوب في الظلام:

1-الديوان، ج,1 قصيدة أمام باب الله، ص.137 ,138

لتنثر القبور والسنابل السنون

أريد أن أعيش في سلام

كشمعة تذوب في الظلام

بدمعة أموت وابتسام[1]

هذه الروح التي تسيطر على السياب مستسلماً للموت يريد أن يعيش في سلام لم تدم طويلاً ذلك لأن السياب إن كان قد استسلم للموت والمرض فهو غير قادر على تحمل الآلام التي تفترس جسده النحيل. من هنا يصبح الموت هو الدواء الوحيد القادر على إنهاء هذه العذابات المرضية فلماذا لا يجد السياب في طلبه؟!

إن علاقة السياب بالموت هنا وسعيه وراءه علاقة صادقة ليست رمزاً أو قناعاً يتستر خلفه الشاعر. من هنا كانت نغمة شعرية جديدة تظهر في شعر السياب تجسد نزوعه إلى الموت الفعلي:

منطرحاً أصيح أنهش الحجاز:

أريد أن أموت يا إله[2].

في هذه الصورة يبدو السياب متألماً من المرض ومن الحياة في كنفه، وهذا هو الدافع لأن يكون الموت تلبية لإرادة السياب أريد أن أموت التي ترغب في إنهاء الألم بخلاص الذات من الحياة بالموت. لذا فإن التوجه إلى الإله هنا ليس من أجل الحياة كما كان سابقاً وإنما

1-الديوان، ج1، قصيدة أمام باب الله، ص137.

2-المصدر السابق ص139.

من أجل إنهاء الحياة بالموت أملاً في حياة بين الأهل وقبورهم المبعثرة وراء ليل المقبرة:

هات الردى أريد أن أنام

بين قبور أهلي المبعثرة

وراء ليل المقبرة

رصاصة الرحمة يا إله![1].

هذه الصرخة تجسد التمزق الجسدي الذي يعاني منه السياب وترصد صورة باهتةً ضعيفةً للحياة التي يحياها وحيداً غريباً فهي حياة الموت فيها أكثر من الحياة ذاتها. من هنا كانت الرغبة النفسية الصادقة في الموت هات الردى لينام السياب مستريحاً بين القبور. ولن تتحقق هذه الغاية إلا برصاصة إلهية يطلقها الموت نحو السياب لذلك فهي رصاصة الرحمة التي تخلص ذاته من واقعها البائس.

وإذ يبلغ الحنق والتبرم به درجة الذروة نراهُ يرسم هذه الصورة التي تجسد روح اليأس الأسود والتضجر النزق:

لو كان الدرب إلى القبر

الظلمة والدود الفراس بألف فم

يمتد أمامي في أقصى أركان الدنيا.. في نحر

1-الديوان، ج,1 قصيدة في غابة الليل، ص.706

أو واد أظلم أو جبل عالِ

لسعيتُ إليه على رأسي أو هدبي أو ظهري

وشققتُ إلى سقر دربي ودحوتُ الأبواب السودا

وصرختُ بوجه موكلها

لم تترك بابك مسدوداً؟[1]

إن هذه الصورة واضحة في كشف المكنون النفسي للسياب الذي لم يعد قادراً على البقاء حياً وإنما يسعى بكل ما يملك إلى الرقدة في القبر حتى وإن كان مليئاً بالدود الفراس وفي أي مكان إن السياب هو الذي يسعى إلى الموت الذي يبدو غايةً بعيدةً يصعب نوالها، ولكن السياب مصر على تحقيقها بالسعي على رأسه أو هدبه أو ظهره حتى يصل إلى ما يريد.

إن أبرز ما يلفت النظر إلى يأس السياب من الحياة هو سعيه إلى الموت حتى ولو أفضى به إلى نار جهنم وما بها من عذاب. هذا العذاب الجهنمي يبدو في نظر السياب أخف من عذاب المرض وألم الجراح. لذلك فهو الذي يشق طريقه إلى سقر فاتحاً أبوابها السود صارخاً في وجه حراسها محتجاً على إغلاقهم لأبوابها كل هذه السنوات المضنية.

ولعل هذا هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه إنسان من القنوط واليأس والضجر من الحياة بكل ما فيها.

1-الديوان، ج1 قصيدة عكاز في الجحيم، ص692.

وكان بعد صراع طويل مرير مع المرض والإخفاق في كل مناحي الحياة أن تحقق الحلم السيابي الأخير فانطلقت رصاصة الرحمة الإلهية في قوة وعنفوان شديدين نحو هدفها الدقيق تذبح الآلام وتبدد القتام وتفصل الطيني عن الروحي الإلهي وتسدل الستار الكثيف الثقيل على خاتمة الرواية السيابية المثيرة بأعماقها المأساوية الغائرة معلنةً انتصار النهاية في الساعة الثانية والدقيقة الخمسين من بعد الظهر يوم« 24 – 12 – 1964 »[1]وكان السياب يغمض عينيه مودعاً الحياة بعذابها وجراحها وهو يتمتم في ألم:

ليت أن الحياة كانت فناء

قبل هذا الفناء، هذي النهاية

ليت هذا الختام كان ابتداء[2].

وبذلك نكون قد رصدنا إطباق اليأس على السياب حتى الموت الذي تحقق بعد انتظار طويل و لم يبق لنا إلا أن نرصد حلم السياب في الميلاد بعد الموت تعويضاً عن موت الحياة.

4 – 4

الموت والميلاد:

في وضع اللمسات الأخيرة لمشاهد الختام في حياة السياب كان قد جعل رؤيته الشعرية مناطاً لمخاطرة تجاوز المواجهة مع الموت

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.364

2-الديوان، قصيدة ثعلب الموت، ص.447

بمفهومه العدمي إلى حيث خلق دلالة وجود، أو امتداد وجود للحياة(*) ولكنها في نسق عالم آخر فضاؤه القبر لينزلق إليه من رحم الموت الذي يحرره من قيود الطينة الجسدية ويطلقه حراً في أبد من الملكوت. مناط الرؤية هنا هو قدرة التخيل التي تمنح خصيصة التحول والتجاوز لمواصفات الأشياء حيث تجاوز المرئي إلى اللامرئي وتحوير المستحيل إلى ممكن عبر فعل الكتابة الشعرية في فضاء الخيال ووهج توتر مخاطرة المواجهة مع الموت. في هذا السياق يكون الشاعر بحاجة إلى إعادة اكتشاف دلالة مخاطرة المواجهة مع الموت. في هذا السياق يكون الشاعر بحاجة إلى إعادة اكتشاف دلالة الموت بما يجعلها متسعةً فضفاضةً ومتعانقةً مع دلالة الحياة ذاتها ليصوغ من الدلالتين معاً كوناً واحداً ذا طرفين متفاعلين هما الحياة والموت، وبما يمنح الحياة قوة خرق وتجاوز تسير بها في مدار الموت في إطار الكون الواحد. وكان ريلكه قد رصد هذه الرؤية بقوله: الموت هو هذا الجانب من الحياة الذي ليس متوجهاً نحونا، ولا مضاء من طرفنا، علينا محاولة تحقيق أكبر قدر ممكن من الوعي بوجودنا الذي هو كائن بمسكنه في المملكتين اللامحدودتين معاً، ويتغنى منهما بلاانقطاع... والشكل الحقيقي للحياة يمتد عبر المجالين معاً. فدم المدار الأكبر يسير من خلال الاثنين معاً: لا توجد دنيا وآخرة، ولكن الوحدة الكبرى[1].

(*)في هذا الصدد يمكن مراجعة دراسة شكري محمد عياد دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد دار إلياس العصرية ص.77 ولإدراك أثر الموت في نفس الشاعر يمكن مراجعة كتاب الموت في الفكر الغربي لمؤلفه جاك شورون، ترجمة كامل يوسف حسن، مراجعة د. إمام عبد الفتاح ص.15

1-انظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج,3 ص242 ومناقشته لهذه القضية في التجربة والموت في المفهوم الغربي.

وليس تزيداً أن نومىء من بعيد إلى أن هذا السياق قريب من السياق الديني في صياغته لعلاقة الموت بالحياة مع الفارق الديني الذي جعل دنيا عمل وآخرة حساب، ثواباً وعقاباً، ولكنه وثيق الصلة في إثبات مفهوم الحياة وامتداده إلى ما بعد الموت، بل إن الموت هو الطريق الوحيد إلى هذه الحياة الأبدية الخالدة.

لقد كان السياب على وعي دقيق بهذه الرؤى وهو يرصد حركة أيامه الأخيرة يصوغها شعراً يلفه إيمان بتلاقي الأرواح فيما بعد الموت ويؤمن باتحاد النفوس الإنسانية في رحم الأم الكبرى (الأرض) مثلما آمن بالقوى السارية التي تحرك مخاض تلك الأرض فتربو وتهتز وتلد، واتخذ لتلك القوى أسماء مثل تموز وعشتار وأتيس وغيرها.[1]

لكن التصور السيابي لهذه الحياة الآخرة انحرف به عن الرؤية الدينية الدقيقة أو الفلسفية التأملية إلى حيث تهويم الحلم الرومانسي العذب الذي يؤدي دوراً تعويضياً خطراً عن فقدان الحياة ذاتها بما فيها من عناصر شتى متجاوزاً ذلك إلى ولادة جديدة يصوغها البعث من الموت وتؤكدها السعادة الحقيقية التي تتكىء على ديمومة حنان الأم وصفاء الحب وقتل الحرمان والجوع والعري والظلم وكافة سلبيات الحياة.

الموت هنا ولادة تحقق الخلود المطلق وترسم الوجود الأبدي في عبق الحياة الآخرة التي هي بمنأى عن التوتر والقلق وكل الضبابات المفزعة. فإذاكانت هذه الرؤية التي تحولت إلى رؤيا تحمل كل ذلك

إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.368

فلماذا يحيا السياب؟!

تريد أن تحيا

وتجهل أن موتك فيه بعثك، أن للدنيا.

نهاية سلم يفضي إلى أبد من الملكوت؟[1].

إن السياب يلوم نفسه على جهله بالحياة الآخرة التي يفضي إليها الموت بما فيها من ملكوت خالد. ومن ثم يصبح الموت أمنية السياب السعيدة التي تطرح الأعباء في وادٍ سحيق وتحقق الولادة الجديدة:

ويا ليتني مت. إن السعيد

من اطرح العبء عن ظهره

وسار إلى قبره

ليولد في موته من جديد![2]

إن البيت الأول من هذا النص يحدد أمنية السياب في مرحلته الأخيرة ويحدد ارتباط مفهوم السعادة بالموت فيما حاول السياب أن يصوغه حكمةً مؤكدة تبين أن السعيد هو الذي يموت ليولد في قبره بفعل الموت وحده، لذا كانت رغبة السياب قويةً في نداء الموت:

يا خيول الموت في الواحة

1-الديوان، ج1 قصيدة نبوءة ورؤيا ص.166

2-الديوان، ج1 قصيدة لوي مكنيس، ص.697

تعالي واحمليني، هذه الصحراء لا فرح

يرف بها ولا أمن ولا حب ولا راحة[1].

إن السياب يركب خيول الموت لتبعد به عن جفاف الصحراء التي لا حب ولا فرح ولا أمن ولا راحة فيها، هو يريد أن يبعد بالموت عن الموت ذاته في حياته، فالموت هنا لن يميته وإنما يحمله إلى ملكوت آخر وحياة أخرى.

وإذ نجاري السياب في حياته الآخرة التي رسمها نجد محاور ثلاثة تنهض بهذه الحياة في تناسق جيد من خلال تداخلها في إطار تفاعلي:

المحور الأول:الإحساس بتوفر كل ما حرمته منه الحياة من شبع وريّ والإحساس بانتفاء نفعية النقود وسيطرة المال واختفاء الظلم. إنه نسق حياتي لا تدخل فيه لأنه يقوم على أسس إلهية خارج نطاق السيطرة البشرية.

المحور الثاني:ديمومة البقاء في أحضان الأم ولذة الارتواء من حنانها.

المحور الثالث:هو عودة اللقاء بوفيقة توأم روحه التي حرم منها.

هذه المحاور الثلاثة يجمع بينها قاسم مشترك هو أنها الركائز الأساسية التي أثرت في حياة السياب بحرمانه المبكر منها. فلقد كان أعظم ما قتل السياب وأوهى جسمه الهاري هو فقره وجوعه

1-الديوان، ج1، قصيدة منزل الأقنان، ص278.

وتشرده ورحلة ضياعه الكبرى التي أفضت به إلى المرض القاسي الذي أعوزه في ذلة إلى النقود. وكان ما يزيد هذا الجرح إحساسه الغائر باليتم وهو إحساس ينخر في أعماقه دون أن يندمل طول حياته، وكان يكمل هذا الثالوث صدمته في عاطفته في حب وفيقة بزواجها من غيره ثم بموتها مبكراً.

إن الرصد الدقيق لحوادث السياب الحياتية والتحليل المتأني لشعره يفضي حتماً إلى التقاء هذا الثالثوث التقاءً جذرياً وثيقاً في دخيلة السياب يعمل بقوة قاهرة في تفكيك البنى الجسدية والروحية دون ملل أو رتابة وإنما في قوة وعنفوان شديدين حتى أتت أكلها في حقبة زمنية وجيزة. لذا فإن السياب في رسمه للحياة الآخرة يحرص على إشباع طاقات الحرمان بإبقاء هذا الثالوث حياً متكاملاً يحرك الأحداث وينفث روح الحياة في أروع ما تكون تمشياً مع الحلم السيابي.

هكذا يدعو الموتى السياب في ترغيب وإغراء:

ما لك ترتابُ

بالموت؟ في هجعته

ما يعدل الدنيا وما فيها:

دفء، نعاس، خدر وارتخاء!

أوشك أن أعبر في برزخ من جامدات الدماء

تمتد نحوي كفها، كف أمي بين أهليها:

لا مال في الموت، ولا فيه داء![1].

هذه المبررات التي يرصدها السياب على لسان الموتى هي التي تعمل في أعماقه فالسياب في حاجة إلى دفء العاطفة والراحة من آلام المرض والقلق والتوتر.

إن البيت الأخير من النص يرصد مأساة السياب الحقيقية وهي المال والحاجة إليه منذ الصغر والمرض والتألم من عذابه، وهو ما ليس موجوداً في الحياة الآخرة التي يطمح إليها السياب.

والسياب إذ تمتد إليه كف أمه يبادرها بالسؤال:

أفي الوطن الذي آواك جوع؟ أيما أحزان

تؤرق أعين الأموات؟

لا ظلم ولا جور

عيونهما زجاج للنوافذ يختنق الألوان

هناك لكل ميت منزل بالصمت مستور[2].

إن مفردة الوطن توحي بتصور السياب للحياة في الآخرة حيث لا جوع ولا أحزان ولا ظلم ولا جور، وهو تصور عكس الحياة التي يحياها السياب في وطنه العراقي الذي حرمه من كل ذلك.

وحين يعلو همس الأم يصبح نداءً ودعوةً:

1-الديوان، ج1 قصيدة أسمعه يبكي، ص288.

2-الديوان، ج1 قصيدة نسيم من القبر، ص674.

وتدعو من القبر أمي بني احتضني فبرد الردى في عروقي

فدفئ عظامي بما قد كسوت ذراعيك والصدر واحم

الجراح

جراحي بقلبك أو مقلتيك ولا تحرفن الخطى عن طريقي[1].

هذا الالتحام القوي بين الابن والأم يصور رغبة السياب في لقاء أمه ويكشف عن إحساسه بفقدانها، ومن ثم كان رده عليها رد عشق ومودة لعالم الموت كله لأنها بعض منه:

... إني أعشق الموت

لأنك منه بعض، أنت ماضيّ الذي يمض

إذا ما اربدت الآفاق في يومي فيهديني![2]

ويتحول هذا الحنين إلى نزوع عملي:

فيا قبرها افتح ذراعيك   إني لآت بلا ضجة دون آه![3]

ويهم الشاعر برحلة وهمية إلى أمه فيلقاها مستريحاً إلى عطف كلماتها وحنوها بما أعدته له من عناصر الحياة:

ولبستُ ثيابي في الوهم

وسريتُ: ستلقاني أمي

1-الديوان، ج1 قصيدة نداء الموت، ص.236, 237

2-الديوان، ج1 قصيدة نسيم من القبر، ص.673

3-الديوان، ج,1 قصيدة نداء الموت، ص.237

في تلك المقبرة الثكلى

ستقول: أتقتحم الليلا

من دون رفيق؟

جوعان؟ أتأكل من زادي:

خروب المقبرة الصادي؟

والماء ستنهله نهلا

من صدر الأرض:

ألا ترمي

أثوابك؟ والبس من كفني

لم يبل على مر الزمن

عزريل الحائك إذ يبلى

يرفوه تعال ونم عندي:

أعددت فراشاً في لحدي

لك يا أغلى من أشواقي[1]

في هذا النص يطرح السياب عن نفسه كل الأعباء والأغلال التي أثقلت كاهله في حياته ويرسم صورةً وادعةً للحياة مع الأم في المقبرة حيث لا جوع ولا عرى ولا ظلم ولا وحدة وإنما الأشياء كلها

1-الديوان، ج,1 قصيدة في الليل، ص,609 ,610

موجودة بفعل الحب والرعاية الأموية الحانية التي تقتل سلبيات الحياة.

ولكن يبقى عالم السياب في الموت ناقصاً ما لم تكمله وفيقة بقطرات حبها في عالمها السفلى المذهل وحقلها وحديقتها تجري الأنهار بها متقلة بالظلال والثمار وهي تتمطى في سرير زنبقي أخضر من شعاع القمر والحمام الأسود شلال نور. إنه ميلاد السياب المثالى الذي يتحقق من خلال زفرات الموت فتتحقق المعجزات ويكتمل البناء الحياتي اليوتوبي بركن الثالوث القائم على دفء الحب وطهارة العاطفة في دنيا من الخيال الحالم في ملكوت الموت كما يريده السياب:

ووفيقة

تتمطى في سرير من شعاع القمر

زنبقي أخضر

في شحوب دامع، فيه ابتسام

مثل أفق من ضياء وظلام

وخيال وحقيقة.

أي عطر من عطور الثلج وان

صعدته الشفتان

بين أفياء الحديقة

يا وفيقة؟

والحمام الأسود

يا له شلال نور منطفي!

يا له نهر ثمار مثلها لم يقطف،

يا له نافورةً من قبر تموز المدمى تصعد![1].

إنه كون رومانسي يتخيله السياب ويتلذذ بإبداعه والتأمل فيه ليعوض ذاته المنهارة عن حسرة الذوبان والتلاشي العدمي فيبعث السياب أمه وحبيبته وفيقة ويعيش معهما في وجود حياتي لا ألم فيه ولا فقر ولا موت لأنه وجود لا يتحقق إلا بفعل الموت ذاته.

وأخيراً يبقى السياب في نهاية المطاف يدرك حقيقة ذاته وحقيقة حلمه وميلاده وحقيقة موته القادم فهو الحقيقة الوحيدة الخالدة والباقية:

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة[2].

إن الذي يتأمل النسق الحياتي والشعري للسياب يدرك بعمق أن الموت هو البطل الحقيقي فيه منذ أن صك السياب في ريعان طفولته الغضة بموت أمه ثم أخذ يلازم الشاعر في سياق تصاعدي وصولاً إلى ذروة القمة حيث الموت بدلالاته المتعددة والواقعة في كيمياء التحول الزمني فتقفز من الصدمة الأولى إلى معنى السلب والإخفاق

1-الديوان، ج1 قصيدة حدائق وفيقة، ص.126

2-الديوان، ج1 قصيدة نداء الموت، ص.237

في تجارب الحب المتعاقبة ثم تتحول إلى قوة النضال الثوري والتضحية بالذات فداءً فتموت موتاً مؤلماً، وأخيراً تتوقف عن المرض والموت الجسدي والوداع المطلق للحياة معلنةً اكتمال التجربة وانغلاق الدائرة الحياتية التي لم يقف السياب إلا على محيطها الخارجي يمد البصر ويبذل القوى محاولاً النفاذ إلى عمق المركز والكمون في الجوهر الحياتي... ولكن هيهات!! فقد اكتملت الدائرة وجفت القوى ودبت في العروق برودة راعشة انتهت إلى سكون لا محدود وإذ يفتح السياب عينيه على هذه الحقيقة العارية دون تعديل أو تحويل لا يرى صديقاً ولا زوجة ولا أماً ولا حبيبة وإنما يرى الإخفاق والموت يلاحقانه من الماضي وفي الحاضر وبرسمان أطر المستقبل فأسلم نفسه إلى سكون الموت وعادة القبر الأبدية بفضائها الخاص.

* * *

هكذا كانت علاقة السياب مع المرض والموت جدلية تمثل الصراع القوي بين الموت والحياة. وقد اتخذت هذه العلاقة إطاراً ثابتاً يحكم رؤية السياب للحياة والمرض والموت من خلال منظوره الخاص، وهو ما يمكن صياغته على النحو التالي:

أنا حي في صحة جيدة

سأمرض

أنا مريض

سأبحث عن الشفاء

أنا مخفق في البحث عن الشفاء

سأبحث عن الموت

أنا ميت

سأبحث عن حياة ثانية في الموت.

وظلت حياة السياب وشعره معاً نتاجاً لهذه الرؤية التي أفرزت كل الموضوعات المختلفة حتى توقف السياب أخيراً بفعل الموت والرحيل الأبدي عن الحياة الأرضية.

الفصل الخامس

البناء الفني لتجربة السياب

ويشمل المباحث الآتية:

اللغة

الإيقاع

البناء الصوري والأسطوري

5 — 1

اللغة:

إذا كان الشعر فناً فهو فن باللغة، فاللغة هي مادته وجوهره بمفرداتها وتراكيبها، وإن كانت هذه اللغة لا تقف عند أطر، المادة الغفل التي لا طعم لها، وإنما هي في الشعر شيء آخر، خلق جديد تنتجه الصياغة الشعرية بمعطاها الأصيل الذي ينفي عنها النفعية المعيارية ويكسبها طاقات إيحائية وجمالية وفكرية ثرة تفرزها مستويات البناء المختلفة والمشتبكة فيما بينها من علاقات متداخلة يفضي بعضها إلى بعض تدرجاً من المفردة اللغوية وطاقاتها الصوتية وبنيتها الصرفية ووظيفتها النحوية وأدائها الرمزي والتصويري وصولاً بها إلى أعلى درجات التركيب توتراً وخصوصية في السياق الشعري الذي يحرك السواكن الثابتة ويدفع النسغ يهمس في جدار اللغة بوقع الحياة.

من هذا المنظور تسعى هذه الدراسة لإدراك خصوصية التجربة اللغوية في إبداع السياب.

1 — المعجم:

ليس عبثاً أن نقدم لدراسة المعجم اللغوي في تجربة السياب ببعض الأحكام النقدية التي قيمت تجربة السياب بعد تدبر وتأمل نقدي، وليس من قبيل التزيد في الأحكام أن نومىء إلى أن مفردات السياب من الثراء بالقدر الذي دفع جمهرة من النقاد والشعراء إلى الاتفاق

على حسنها وتميزها وجدتها. هذا التميز أشار إليه إيليا الحاوي بقوله: إنه سما باللفظة بعث فيها الحرارة فلم تعد باردة يعروها صقيع الموت... فلفظته انفعالية متوترة كنفسه ولكنها ليست مدلهمة أو مبتدعة حتى ليخيل إليك أنها لفظة أخرى.[1] ويعضد أحمد كمال زكي هذا التصور بقوله: إن لغته كانت في مستوى رفيع جداً من الثراء، ولا أحب أن نكتفي بالتسليم بهذه الحقيقة فإن اللغة الثرية قد تكون حظاً مشاعاً بين كثير من الشعراء، ولكن لغته هو امتازت بالعراقة. بحيث ظهر فيها كأن بوسعه أن يفعل ما يريد دون أن يعبر عمّا ألفنا التعبير عنه بالطريقة التي ألفناها[2] ويؤكد أدونيس إضافة السياب إلى الشعر العربي بأصالته اللغوية التي خلقت وسطاً تعبيرياً جديداً ومستمراً للكلمة فيه خصوصية أصيلة أو هي فيه غيرها في معجم العادة تغيرت وتغيرت علاقتها بما قبلها وبعدها، وتغيرت دلالتها، وتغير الإطار والتركيب اللذان تتدرج فيهما: كأنما صارت اللغة العربية لغة جديدة[3]

نأمل ألا تكون هذه الرؤى النقدية التي صدرت بها دراستنا للمعجم اللغوي السيابي نوعاً من المصادرة على المساءلة النقدية أو لوناً من التوجيه الإرشادي الذي يكف روح التساؤل التي تسعى للكشف عن سر التفوق والتميز في تجربة السياب بما هي تجربة ذات إيقاع خاص وصفات متميزة، وحتى يتسنى لنا ذلك لا بد من تأمل الظواهر اللغوية الآتية:

1-إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج,1 ص,102

2-أحمد كمال زكي، السياب مفكراً، مجلة الفكر المعاصر، عدد ,5 يوليو ,1965 ص,93

3-أدونيس، قصائد اختارها وقدم لها، ص8

توظيف الطاقة الصوتية للمفردة:

في تجربة السياب انتقاء خاص للمفردات ذات القيمة الصوتية العالية. لا يعني هذا مجرد استخدام السياب للمفردات التي تتمتع بخفة صوتية ورشاقة في النطق تبعد به عن الغريب الوحشي، وإنما يعني قدرة السياب على استنطاق مفردات الجمادات التي لا صوت لها أو لها أصوات ويوظفها توظيفاً شعرياً مشحوناً بطاقة دلالية عالية عبر الصياغات المجازية للمفردات اللغوية في السياق الشعري. ويمكن أن ندلل على ذلك بالنماذج التالية:

في نص جيكور والمدنية يسعى السياب لبناء رؤية تكشف عن موت الحياة في دروب المدينة بفعل سيطرة المال الذي أصبح رب المدينة وإلهها المعبود بما له من فعل إغراء وسحر جذاب فاستغل صوت النقود وهي في أكف التجار ليرسم هذه الصورة:

وبين الضحى وانتصاف النهار:

إذا سبحت باسم رب المدينة

بصوت العصافير في سدرة يخلق اج منها قلوب الصغار

رحى معدن في أكف التجار

لها ما لأسماك جيكور من لمعة واسمها من معان كثار

فمن يسمع الروح؟ من يبسط الظل في لافح من هجير النضار؟[1]

فإذا حاولنا أن ندرك القيمة الصوتية في هذه الصورة وجدنا أنها

1-الديوان، ج1 ص.415, 416

أساس الصورة فالنقود المعدنية في يد التجار توصف بأنها رحى تدور بصوتها ولمعتها. هذا الصوت يتنامى متعالياً لا في نبرته ولكن في قيمته وفاعليته حتى يصبح تسبيحاً باسم الإله الذي يحكم المدينة وهو المال ولكنه تسبيح إلهي مالي لا يغذي الروح وإنما يقتلها ويقتل ظل الحياة بهجيره المتقد. ومن ثم يبدو صوت الرحى المعدنية منتشراً في كل مفردات الصورة رامياً ظلاله الدلالية بما يوحي بالإغراء والتجاوز السلوكي في سبيل الحصول عليها. وفي هذه الضوضاء المعدنية لا يسمع صوت للعصافير بإيحائها وبراءتها.

هذا التوظيف الصوتي يوظف في القصيدة تصاعدياً حتى يقتل الشاعر أو يقتل تموز بفعل الحياة المدنية وسيطرة النقود فيها، وهنا يتحول الصوت المعدني إلى صوت نائحة تبكي حبيبها الذي قتلته المدينة فتبدو لاة وهي ترفع صوتها لتبكي تموز:

ترفع بالنواح صوتها مع السحر

ترفع بالنواح صوتها كما تنهد الشجر

تقول: يا قطار يا قدر

قتلت إذ قتلته الربيع والمطر[1]

فالنواح البكاء بصوت مرتفع، ولكنه يكتسب خصوصيته من ارتباطه بالحبيب، وبالظرف الزماني الذي يقع فيه في وقت السحر يجسده التشبيه الذي يجسد تنهد الشجر بما له من دلالة مجازية جعلت الطبيعة الشجرية تتجاوب مع نوح الحبيبة على من قتل بفعل

1-الديوان، ج1 ص417

جفاف الحياة المدنية وقسوتها.

في هذا السياق يمكن أن نتأمل التوظيف الصوتي والسمعي الذي يستغله السياب في بناء هذه الصورة التي يهدد فيها الطاغية:

إني شهدت سواك ينسفه اختناق للصدور

بغيظها، وسمعت قفقفة الضحايا في القبور

ودم الحوامل وهو تشربه الأجنة في دجاها

فسمعت وقع خطاك خائرة تجر إلى السعير

حطام جسمك مدى تراها

تحتز من قصبات صدرك ثأر كل دم العصور[1]

فتوظيف السياب لصوت القفقفة في قوله وسمعت قفقفة الضحايا في القبور ليس في التكرار الثنائي لصوتي القاف والفاء بما هما مادة صوتية مؤثرة فقط وإنما في صوت القفقفة بما هي رعدة غضب وانتفاضة ثورة تنبثق من دياجير القبور على يد الضحايا متمردة على الممارسات السلطوية الغاشمة في سياق تهديدي جهير النبرة تنطق به دماء الحوامل في دجى الأرحام فتخور الخطى التي تجر إلى السعير لتحتز قصبات صدر الطاغية ثاراً وانتقاماً. هذا التوظيف الصوتي يمتد ليشمل النص كله في إيحاء نفسي تتجاوب له الطبيعة فنجد تأوه المستنقعات وزفة البردي، والأكواخ تشرب الأمطار حتى تغص بها، وشهقات القصب المحتضر، وتنهد الشجر، وتكسر

1-الديوان، ج1، قصيدة قارىء الدم ص443.

الورقات....

بهذا المنظور يمكن أن ندرك هذه الخصوصية الصوتية في تجربة السياب في توظيفه الطاقات الصوتية التي تجمع بين تكرار ثنائي لأصوات المفردة اللغوية وبين دلالتها الاستعارية التي تكتسبها في بنية النص الشعري، وهذا من إبداع السياب فنجد: قهقهات الزمان، قهقهة الموت، قهقهة إبليس، وهوهة الدماء، كركرة الضياء، ثرثرة الأقاصيص، سقسقة الليل، وسوسة النخل، وشوشة الريح، دغدغة صمت العصافير، همس النسغ في الشجرات، همس الديجور، هجس العيون، صليل الحصى، هدير النشيج، لهاث الريح حفيف النخيل... إلخ. وسوف يأتي دراسة هذا التركيب الثنائي من تكرار الأصوات في دراسة البنية الصرفية في تجربة السياب.

البيئة ومفردات الشاعر:

في المبحث الذي أفردناه لدراسة القرية والمدينة بدت جيكور قرية السياب ذات صورة لامعة تفرض حضورها على السياب بقوة يستحيل تجاهلها حتى في اللحظات التي ذاب فيها السياب في دروب المدينة دراسة وشعراً وشهرةً تملأ الآفاق.

وليس من الغلو في شيء أن نقبل ما ذهب إليه النقاد المعاصرون الذين تعاملوا مع تجربة السياب من كتب من أن أحداً من الشعراء المعاصرين لم يتعلق ببيئته وقريته كما تعلق بهما السياب طوال حياته. فقد رأينا كيف كانت جيكور مركز العالم ومعلم الحياة الفاضلة التي يحن إليها السياب، وكيف صار نهرها بويب شرياناً

كونياً يتدفق بالحياة وكيف جلس السياب تحت نخيل جيكور يغازل حبيباته وعلى الخليج يسرح البصر ويلهو بالمحار ويرصد المد والجزر والزورق والشراع والسحاب والرعد والبرق والمطر.

فإذا تأملنا هذه التجربة من منظورها اللغوي وجدنا البيئة العراقية عامة والجنوبية بشكل أخص ماثلة في تجربة السياب بصورها الطبيعية وجوها ومفرداتها التي تشكل مساحة كبيرة في معجم السياب الشعري حيث نجد مثل هذه المفردات: النخيل، السعف، القصب، الغاب، الكوخ، الجرار، الشط، الخليج، الشاطىء، المحار، الحصى، المد، الجزر، النهر، الزورق، الشراع، السحاب، البرق، الرعد، المطر، الشباك، الوهار، العشار، الخور، التنور... الخ وكلها مفردات تصور بيئة السياب ويجد فيها طاقة إيحائية تترجم إحساسه ببيئته وحبه لها. وهذا يمكننا رصده من نصوصه الشعرية في هذا السياق.

من مفردات البيئة البصرية التي لها وقع خاص في نفس السياب مفردة النخيل بما لها من إيماء بالعطاء والحنان والأمان، ولعل السياب كان يلتمس فيها تعويضاً عن موت أمه بحنانها وعطائها حين غدت النخلة مغلفة بدلالة الرمز القروي الذي يستحضر في الذهن جيكور بغابها النخلي الكثيف وذكريات السياب في ملاعب طفولته بين هذه الأشجار. فالسياب حين يتذكر رحلاته مع حبيباته تبدو صورة النخيل جزءاً رئيساً في هذه الصورة:

ظلال الليل أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟

وسار بنا يوسوس زورق في مائة البلور

وأقرأ وهي تصغي والربا والنخيل والأعناب تحلم في دواليها[1]

هذا النخيل ذاته يتحول في شعر السياب ليكون معلماً من معالم الجمال الأنثوي حين تبدو عينا الحبيبة غابتي نخيل في وقت السحر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[2]

فإذا تركنا النخيل وتوقفنا عند نهر بويب نجد أن السياب له معه علاقةمن نوع خاص تتجاوز أطر التأثر البيئي إلى آفاق الرؤية الرمزية التي تجسد التوتر الجدلي للموت والحياة بما يجعل الخيط الرابط بين السياب وبويب هو الخيط الرابط بين ديمومة الحياة والشاعر الذي يدلهم دمه حنيناً إلى النهر:

فيدلهم في دمي حنين

إليك يابويب،

يا نهري الحزين كالمطر[3]

ثم يتحول هذا الحنين إلى رغبة جامحة تحمل النذور إلى النهر المتبلور في عباءة القداسة الإلهية في نسقها الأسطوري ثم الشروع في الخوض في النهر اتباعاً للقمر الذي يزرع الظلال ويملأ السلال،

1-الديوان، ج1 قصيدة أحبيني، ص641.

2-الديوان، ج1 قصيدة أنشودة المطر ص474.

3-الديوان، ج1 ص453.

وسماعاً لصليل الحصى في قاع بويب:

أود لو أطل من أسرة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزهر

وأسمع الحصى يصل منك في القرار

صليل آلاف العصافير على الشجر[1]

هذه الرغبة ذاتها هي التي تتحول إلى شروع في الغرق في بويب، فيالفناء في قراره توحداً مع قطرات مائه ولو عن طريق الموت الفتان،ولكنهموت يوجد ضرورة حياة تبدو للسياب مرهونة بالفناء في قراربويب:

وأنت يابويب...

أود لو غرقت فيك ألقط المحار

أشيد من دار.[2]

ومن مظاهر الطبيعة التي أثرت في المعجم السيابي مفردة الخليج بفاعلية تكرارها في تجربة السياب بدلالة الرمز والمعجم معاً. ولعل

1-الديوان، ج1 ص.454

2-الديوان، ج1 ص.455

أنشودة المطر هي أكثر النصوص الشعرية السيابية التي يؤدي فيها الخليج دوراً شعرياً متوتراً بما يزخر به الخليج من لؤلؤ ومحار وأمواج، وبما بين اللؤلؤ والمحار الفارغ من دلالات متناقضة يوظفها السياب في خلق السياقات الدرامية في جسد النص الشعري عبر التجاوب القوى بين ذات السياب وذات الخليج:

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كأنها تهم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دم دثار

أصيح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار والردى![1]

فيرجع الصدى

كأنه النشيج:

يا خليج

يا واهب المحار والردى

وإذ يغترب السياب في الكويت يظل الخليج حبلاً واصلاً بينه وبين العراق في الوقت الذي هو عائق يفصل بين السياب والوطن لأنه لا يملك النقود التي يجتاز بها الخليج عوداً إلى العراق:

1-الديوان، ج1 ص477.

وعلى الرمال، على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج[1]

هكذا يفيد السياب من مفردات البيئة الطبيعية في رسم صوره الشعرية فتبدو مفعمة بعبق الريف وحركة أفراده وروحهم. وكان السياب ينزع كثيراً لبناء صوره الشعرية من هذه المفردات المحلية التي ترصد الشخوص والأمكنة في جنوب العراق. من ذلك قوله في قصيدة إرم ذات العماد:

حدثنا جد أبي فقال: يا صغار

مقامراً كنت مع الزمان

نقودي الأسماك، لا الفضة والنضار

والورق الشباك والوهار(*)

وكنت ذات ليلة

كأنما السماء فيها صدأ وقار

أصيد في الرميلة

في خورها العتيق، أسمع المحار

موسوساً كأنما يبوح للحصى وللقفار

بموطن اللؤلؤة الفريدة

1-الديوان، ج,1 ص.317

(*)الوهار: أداة لصيد السمك تصنع من أغصان الشجر. انظر هامش الديوان، ج,1 ص.603

فأرهف السمع لعلي أسمع الحوار[1]

فإذا رصدنا مفردات: الأسماك، الورق الشباك، الوهار، الرميلة، خورها، المحار، الحصى، اللؤلؤة وجدنا أن هذه المفردات هي الأصول اللغوية البيئية التي تشكل النص وتنهض به عاكسة الحياة القروية الجنوبية التي نشأ فيها السياب. وهذا دال يجب الوعي به في دراسة التجربة السيابية من منظورها اللغوي حيث تبدو مفردات البيئة ذات أثر أصيل في صياغة المعجم الشعري للسياب.

المعجم الشعري والتراث:

من المسائل التي شغلت الدراسات النقدية المعاصرة مسألة التراث ومدى فاعليته في جسد التجربة الشعرية والقدر الذي أفاده رواد حركة الشعر الحديث من هذا النبع الثري فهماً وتوظيفاً. وعلى الرغم من أن المساحة ليست متسعة لبسط النقاش حول هذه المسألة في دراستنا لتجربة السياب من منظورها اللغوي وحتى لا تتشعب فتُسد الآفاق بدلاً من أن تتضح السبل، إلاّ أننا يمكن أن نخلص في هذه المسألة إلى القول بأن المسلك النقدي والإبداعي معاً ينظران إلى التراث على أنه تواصل خلاق بين جيلين أو بين زمنين متعاقبين هما الماضي والحاضر، بما بين هذين الزمنين من جدلية مؤثرة في إطارها التقابلي الخصب، إذ يعمد الحاضر إلى الماضي يلتمس منه الأصول والجذور ليتكيء عليها وينمو من خلالها مستشرفاً آفاق المستقبل. بيد أن هذه الروافد التراثية ذاتها تخضع لسنن التطور العصري التي يمليها الحاضر حتى تكتسب نسق الصلاحية الحياتية في وهج

1-الديوان، ج1، قصيدة إرم ذات العماد، ص602, 603.

الحاضر وتصبح قادرة على مواصلة الدفع في الزمن الآتي في آن واحد.

ومن ثم فإن الوعي بالتراث لا يعني وقوف الشاعر عند الأعمال التراثية وحفظ نصوصها، وإنما يعني الغوص في الحالات الشعورية التي كتبت بها هذه التجارب الشعرية والسعي للتشبع بها وهضمها لتترسب في اللاوعي ولكنها تظل القوة الكامنة التي تمد الشاعر بدفقات الإبداع لحظة تجربته في الحاضر فتخرج التجربة ذات الإطار الواحد تجربة ذات إطارين هما الماضي والحاضر معاً. وبذلك يصبح للعمل الشعري وجود أي إنه أوجد لنفسه من خلال التراث حاضراً فالكيان الذي يربط بين أعمال التراث كامل قبل أن يضاف إليه العمل الجديد الذي لن يجد له مكاناً إلاّ من خلال قدرته على أن يطور العلاقات التي تربط الأعمال القائمة[1] ولذلك فإن التراث لن يتمحور في إطار الماضي المنصرم دون رجعة وإنما هو طاقة حية تسكن الماضي وتمتد إلى الحاضر وتستشرف آفاق المستقبل بحركيته المتجددة التي تحفر له وجوداً في النسق الحضاري العام وتنفي عنه مفهوم القيمة الثابتة ثبوتاً نهائياً إذ إن عوامل الولادة والموت التي تطرأ عليه وتعتريه باستمرار تجعل منه عجينة لدنة قابلة للتشكل والتعين، ولكن ليس بشكل نهائي[2] ومن هنا فالتراث اعتراف أمام الذات والعالم. اعتراف بوجود اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي، ومن حقها أن تستقل وأن تنمو وأن تشق

1-عبد الجبار عباس، السياب، ص.176

2-عبد الوهاب البياتي، الشاعر المعاصر والتراث، فصول، عدد4 1981 ص.14

طريقها وفق طبيعة ظروفها وأرضها وتاريخها[1]، شريطة أن تكون طاقة روحية فاعلة وأداة مولدة لأصالة عصرية متحدة بالأصالة التراثية ومغايرة لها في آن واحد.

بهذه التوطئة الوجيزة تطرح الدراسة تساؤلها عن علاقة السياب بالتراث!. لا نحبذ أن تكون الإجابة من هذا التساؤل قائمة على صيغة أفعل التفضيل أي أن نحكم بأن السياب مقارنة بمعاصريه أكثر من تعامل مع التراث فهماً وتوظيفاً، أو أنه أقل من فهمه ووظفه. وإنما الثابت من خلال نصوصه الشعرية أن بين السياب وبين التراث علاقة ليست مسطحة أفاد منها بقدر متميز في صياغة تجربته الشعرية من حيث مفردات اللغة وتوظيف الأبيات التراثية وتحويرها بما يخدم رؤيته المعاصرة، وأخيراً إفادته من تراثه الشعبي بقدر جيد.

فأما من حيث الألفاظ التراثية فنقرأ له بيتاً من الشعر نظمه وهو في باكورة ابداعه الشعري يقول فيه:

فكأنما جن الفلاة تمثلت   في خاطر وعرائس الدأماء[2]

فتقف عند كلمة الدأماء وهي ولا شك كلمة تراثية لأنها غير شائعة في فصيحة العصر، ونجد السياب قد وضع لها معنى في هامش الديوان يشير إلى أن معناها البحر وبالعودة إلى المعجم نجد أنه ينص على أنها كذلك[3]، وهذا يعني أن السياب قد فتش في المعاجم وبحث في نصوص الشعر القديم ليثرى لغته. فإذا أردنا أن نبحث

1-المصدر السابق ص.19

2-الديوان، ج2, ص.310

3-انظر المعجم البسيط مادة دأم ج1 ص.268

عن عينة أخرى من هذه الألفاظ التراثية لم نعدم ذلك لأن في تجربة السياب كثيراً من هذه الألفاظ مثل: الحباب، كعاب، مطارف، غض الإهاب، وترة، الجوسق، الشرب، الجثام، الصياص، الصافن، الصافنات، العباب، هباب،. انصاب... الخ(*).

في بعد آخر من أبعاد التراث نجد السياب يعمد إلى الاستهلال الغزلي التقليدي للقصيدة العربية والذي ثار عليه القدماء والمحدثون معاً لتقليديته، ولكنه يجعل منه استهلالاً عصرياً موفقاً غاية التوفيق، مثال ذلك استهلاله الغزالي في أنشودة المطر حيث يخاطب محبوبته هائماً في سحر عينيها وضوء القمر والنهر، غير أن أصالة السياب ليست في المفتتح الغزلي بما هو إرث عربي وُظف قديماً لاستمالة القلوب وتفتيح الآذان لتلقي رسالة الشاعر، وإنما في توظيف هذا المفتتح توظيفاً نفسياً وفنياً قائماً على تكنيك عال يمهد لاستيعاب الرؤية الشعرية التي تقوم على رصد لحظات التحول الكوني استعداداً لخلق مولود كوني جديد تتهيأ له عناصر الطبيعة في لحظة متوترة تفيض حركية تفضي إلى ضرورة الولادة الجديدة التي يحلم بها السياب. وقد مر بنا هذا الافتتاح الغزلي ورأينا كيف تتم هذه العملية الدقيقة كما تجسدها بنية النص الشعري:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

(*)في هذا الصدد يمكن مراجعة دراسة د. خليل إبراهيم عطية التركيب اللغوي لشعر السياب سلسلة الموسوعة الصغيرة، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد 1986 عدد 183 ص،34 وكذا دراسة د. إبراهيم السامرائي لغة الشعر بين جيلين ص209 وما بعدها.

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم..[1]

وإذا كان السياب قد وفق في هذا المطلع الغزلي فإنه أخفق في تجارب أخرى عمد فيها إلى الشكل العربي القديم شكلاً وروحاً فجاء بناؤه فجاً ثقيلاً ليس فيه من حداثة الشعر المعاصر ما كان يدعو إليه السياب ذاته. ويمكن في هذا الصدد أن نراجع مراثيه مرثية جيكور، ومرثية الآلهة لنرى كيف كان السياب يدعو إلى التحرك الأمامي فيما هو يتراجع إلى الوراء.

من ناحية أخرى اتكأ السياب على نبضات شعرية تراثية بعينها فضمنها قصائده محوراً أو مغيراً في تركيبها، ولكنه تغيير هادف يأتي استجابة لقصده الشعري، وقد رصد الدارسون في هذا الصدد عدداً وفيراً يثبت نقل السياب لهذه البنيات الشعرية عن الأقدمين من الشعراء أمثال عنترة وأبي العلاء ولبيد وعلي بن الجهم وابن زريق البغدادي وابن الدمينة وذي الرمة وغيرهم. ولكن الجدير بالانتباه إليه هو قدرة السياب على توظيف هذه الدلالات التراثية بما ارتبط بها من قيم إيحائية مخزونة في سياج الذاكرة الجماعية وخلق نوع من المفارقة الحادة بين ما كان وما هو كائن بالفعل في وهج الحاضر. لقد مر بنا توظيف السياب لبيت علي بن الجهم:

1-الديوان، ج1 ص474

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[1]

فحور فيه السياب على هذه الصورة:

عيون المهابين الرصافة والجسر ثقوب رصاص رنشت صفحة البدر[2]

فاستحضار الماضي العباسي وقيمه الحضارية ونسق الحياة المترفة فيه ورصد حيثيات الحب في مقابلة الحاضر البغدادي البائس، مفارقة مقصودة لذاتها توصل رسالة السياب في سياق شعري أصيل ينهض على التراث والمعاصرة معاً.

ومن تضميناته أيضاً تضمينه لبيت لبيد في مطلع قصيدته «مرثية الآلهة»:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع[3]

وبيت لبيد هو:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الجبال بعدنا والمصانع[4]

وكذلك يفعل السياب ببيت أبي العلاء المعري في بيته الشهير:

والـذي حـارت البريـة فـيـه حيوان مستحدث من جماد[5]

فغير فيه السياب على هذا النحو:

1-علي بن الجهم، الديوان، تحقيق خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط,2 ص.252

2-السياب، الديوان، ج,1 قصيدة المبغى ص.450

3-السياب، الديوان، ج,1 قصيدة مرثية الآلهة ص349

4-لبيد بن ربيعة العامري،، الديوان، حققه وقدم له د. إحسان عباس، الكويت 1962 ص.168

5-أبو العلاء المعري، سقط الزند، القسم الثالث، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ,1964 صح.1004

والـذي حـارت البريـة فـيـه   بـالـتـأويل كـائـن ذو نـقـود[1]

فإذا تركنا مسألة التضمين الشعري ويممنا شطر التاريخ بمفهومه التراثي الواسع وجدنا أن السياب تأمل فيه ملياً ووظف منه شخصيات لها أثر كبير في تكوين النص الشعري السيابي. ذلك لأنه وقف بنفسه على حيوية التاريخ من حيث كونه مصدراً غزيراً يثري الشاعر المعاصر بالرؤى والمواقف الخصبة والشخصيات الحية في ذواكر الأمم، فاتخذ السياب من هذة الشخصيات أقنعةً موظفةً ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها[2] بفعل بؤرة الصراع الحاد بين المدلول التراثي للشخصية أو المواقف في الماضي والواقع الراهن بغية تغييره وترشيده.

ولعل أهم شخصيات وقف عليها السياب هي الشخصيات ذات الصبغة الدينية سواء في الأساطير أو في الأنساق الدينية السماوية كما في حالتي المسيح وأيوب.

لقد مر بنا في مبحث أيديولوجية تموز المسيح كيف التقى السياب بالمسيح سواء بفعل الروافد الدينية العربية في العهدين القديم والجديد أم بفعل المؤثرات الخارجية والأفكار والرؤى المهاجرة إلينا من الشعر الغربي حتى أضحت الرموز المسيحية في كثير من الأعمال منتشية بصبغة الإسراف والافتعال الواقف عند التقليد الممل أو التزيين الجمالي البديعي، ذلك لأن المسيح إلا عند القلة ظل مجرد جسم معلق في الهواء، وظل استعارة متكلفة، كما أن الحديث

1-السياب، الديوان، ج1 قصيدة مرثية جيكور ص.409

2-إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978, ص.154

عن الخطيئة والخلاص.. الخ ظل إلى حد كبير ثرثرة فجة وتقليداً أجوف.[1]

غير أن السياب في التقائه بالمسيح سعى إلى رصد الرؤية الموقف من الحياة والتي تحولت إلى رؤيا وحلم بالتضحية والفداء رغبةً في التطهير وولادة الإنسان فربط بين ذاته الغائرة في بحور الغربة الفكرية والأخلاقية وبين المسيح المغترب عن وطنه السماوي أو عن وطن الفضيلة والأخلاق. من هنا جاء استدعاء شخصية المسيح في نصوص السياب في سياق المقارنة المفضية إلى التوحد بينهما في إحساس المسؤولية تجاه البشر والوطن:

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة

غنيت ترتبك الحبيبة

وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه[2]

بيد أن من النصفة أن نقول: إن السياب لم يوفق دائماً في استدعاءاته المتكررة لهذه الشخصية وتوظيفها شعرياً.

أما أيوب فقد كان استدعاؤه يعبر عن انخراط السياب في مرحلة نفسية وشعرية جديدة هي مرحلة المرض، ولعله العامل الرئيس للاقتراب من هذه الشخصية للاحساس بالسكينة الدينية في بوتقة المرض:

1-عبده بدوي، في الشعر والشعراء ص.35

2-الديوان، ج1 قصيدة غريب على الخليج، ص.321

شهور طوال وهذي الجراح

تمزق جنبي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى

ولكن أيوب إن صاح صاح:

لك الحمد، إن الرزايا ندى[1]

وقد وقفنا في المبحث الرابع بشيء من التفصيل عند علاقة السياب بأيوب.

فإذا أضفنا إلى ذلك بعض الصور التراثية التي تأثر فيها السياب بأسلوب القرآن الكريم أمكننا أن ندرك عمق الصلة بين السياب والتراث. من ذلك استلهامه لحادثة وضع العذراء لوليدها وهزها جذع النخلة لتجني ثمار الرطب وهي تبشر برسالته الإنسانية:

وتحت النخل تظل تمطر كل ما سعفه

تراقصت الفقائع وهي تفجر إنه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه

بجذع النخلة الفرعاء، تاج وليدك الأنوار لا الذهب

سيصلب منه حب الآخرين. سيبرىء الأعمى

1-الديوان، ج1 قصيدة سفر أيوب 1 ص248، 249.

ويبعث من قرار القبر ميتاً هذه التعب[1]

هكذا كانت علاقة السياب بالتراث علاقة ثرية نتيجة قراءات متأنية لعدد كبير من شعراء العربية منهم أبو تمام والمتنبى والبحتري وأبو العلاء وعنترة ولبيد وابن الرومي وغيرهم، وكذلك كثير من الروافد الدينية الأسطورية، وقد أفرزت هذه القراءات مردودها اللغوي والفني في معجمه الشعري الذي يوثق العلاقة الحميمة بين السياب والتراث وهو ما أكد عليه معاصروه بقولهم: كان يقدس التراث، لم يخرج عليه. بدأ يقرأه واستمر على ذلك[2].

أما عن التراث الشعبي فللسياب به علاقة توظيفية تفيد من ثرائه الرمزي مما جعله يشارك في تشكيل المعجم الشعري للسياب .بمفرداته ورموزه التراثية الشعبية ولعل أهمها السندباد وهو رمز شائع توظيفه عند شعرائنا المعاصرين فمنذ أن وقع شعراؤنا على هذه الشخصية الفنية من شخصيات تراثنا وهم مكبون عليها كما لم ينكبوا على شخصية تراثية أخرى، بحيث أصبحت هذه الشخصية أكثر شخصيات التراث شيوعاً في الشعر العربي الحديث[3].

ويستدعي الشاعر هذه الشخصية فيسقط على ملامح السندباد أبعاد رؤيته الذاتية الخاصة، ويستعير لنفسه الملامح التراثية للسندباد بحيث يتلاشى السندباد في الشاعر والشاعر في السندباد، ومن خلال امتزاجهما وتلاشي كل منهما في الآخر تتجسد الرؤية

1-الديوان، ج,1 قصيدة شناشيل ابنة الجلبي، ص.598, 599

2-مقدمة الديوان، ج,1 والقول لمحيى الدين إسماعيل، ص.44

3-على عشرى زايد، الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت، القاهرة ,1984 ص.48

الشعرية وتكامل القصيدة[1] وقد صنع السياب ذلك بإتقان في عدد من نصوصه إذ مزج بين ذاته المريضة والسندباد الذي يجوب البحار في سفر لا ينقطع، في حين تقف زوجته في انتظار العودة:

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار

شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها وغار

ورسائل الحب الكثار

مبتلة بالماء منطمس بها ألق الوعود

وجلست تنتظرين هائمة الخواطر في دوار:

سيعود. لا. غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود. لا. حجزته صارخة العواصف في إسار

يا سندباد أما تعود؟

كاد الشباب يزول تنطفىء الزنابق في الخدود

فمتى تعود؟[2]

ومن الاستدعاءات التراثية الشعبية استدعاؤه قصة الشاعر العاشق عروة بن الحزام وعفراء حبيبته في قوله:

وهي المفلية العجوز وما توشوش عن حزام

1-المصدر السابق، ص90

2-الديوان، ج الديوان، ج1 قصيدة غريب على الخليج، ص318 ,319

وكيف شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة

فاختارها إلاّ جديلة[1]

وكذلك إشارته إلى قصة عنترة وعبلة بقوله:

وتسمع الجرار

تتضح (يا وقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس ذاك عنتر يجوب

دجى الصحارى، إن حي عبلة المزار)[2]

غير أن السياب لم يتوقف عند أطر التراث الشعبي العام وإنما عمد إلى الفولكلور المحلى العراقي فوظفه في شعره، إنه يستخدم الفولكلور كعنصر أساسي من عناصر بناء قصائده مما يعطي لهذه القصائد طعماً خاصاً ورائحة شعبية أصيلة.

فمن أمثلة ذلك في شعر السياب مقطع من أغنية شعبية يغنيها الأطفال استبشاراً بقدوم المطر:

يا مطراً يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطراً يا شاشا

عبر بنات الباشا

1-الديوان، ج1 قصيدة إرم ذات العماد، ص.603 ,604

2-رجاء النقاش، أدباء معاصرون، ص.384

يا مطراً من ذهب[1]

ومع إيراد السياب لمثل هذه المقاطع في أشعاره فإن كثيراً من مفردات اللهجة العراقية قد غزت لغة السياب الشعرية منها استعماله مفردات البلم، خطية، القشاش واستخدامه الفعل يحوش بمعنى المنع...

مما سبق يمكننا أن نخلص إلى أن معجم السياب الشعري كان ثرياً من روافد شتى نظراً لتعدد ثقافته من منابع التراث العربي والشعبي واللهجة المحلية، وقد كان لهذا أثر واضح في المفردة الشعرية عند السياب مما أكسب لغته الشعرية تميزاً ولوناً خاصاً.

فإذا تركنا الخصائص العامة للمفردة اللغوية في المعجم الشعري واقتربنا من التجربة الخاصة في فلسفة الموت والميلاد لنقف على المعجم ومفرداته اللغوية محاولين وضع تصور عام يحكم استدعاء هذه المفردات في إبداع السياب أمكننا أن نرصد الآتي:

إن المفردة اللغوية في تجربة السياب تأتي استجابة لقانون الرؤية الشعرية وانعكاساً لحالته الشعورية. وبما أننا سبق أن رصدنا الرؤية التي تحكم إنتاج السياب الشعري وقيامها على التخلق من جدلية تقابلية بين السلب والإيجاب أو السكون والحركة أو الموت والميلاد، فإنه يمكن أن نلمس هذا القانون في استخدام المفردات اللغوية التي تجسد الحالتين المتقابلتين وإن اختلفت الحقول الدلالية إلاّ أن الإطار النفسي الذي تستخدم فيه المفردات إطار متوحد في

1-الديوان، ج1 قصيدة شناشيل ابنة الجلبي، ص599

التجارب بقيامه على انبثاق الضد من الضد أو الحركة من السكون أو الحياة من الموت والإخفاق وذلك من خلال العلاقات التي تم رصدها في علاقة السياب بالمرأة وأثر الحب في تجدد الحياة، وعلاقته بالقرية والمدينة والتناقض بين نموذج الحياة فيهما وفي الايمان الأيديولوجي والثورة والموت رغبة في ولادة المجموع الإنساني، وأخيراً في جدلية الصراع مع المرض والإخفاق المتوالي في الحب والحياة في المدينة وفي الثورة والموت البطولي وفي مقاومة المرض والموت وما أفضى إليه ذلك كله من الرغبة المتولدة من الأعماق تنمو صوب الولادة في الآخرة بما لها من خصائص حياتية تغاير الأنماط الحياتية التي أخفق فيها السياب على وجه الأرض.

هذه الرؤية ذاتها بأمشاجها الممتدة في تجربة السياب تدفعنا إلى تحديد ما يشبه القانون الذي يرشح المفردة اللغوية في معجم التجربة على الرغم من اختلاف المراحل الشعرية التي مر بها السياب وما تمليه كل مرحلة من تغيير في المفردة اللغوية.

فإذا كان السياب في حالة حب وإحساس بنشوة التجدد الحياتي نجد مجموعة من المفردات اللغوية ذات البنية الموجبة تتكرر في سياق هذهالتجارب مثل: الحب، الحبيب، حلم، أحلام، جذلان، اللقاء، الشوق،حسناء، العاشق، العشق، المقل، القلب، القبلة، الشفاه، العينان،... الخ.

فهذه المفردات هي التي تقوم ببناء النص في كل تجربة حب بعد الإخفاق المتوالي، وإن بقي لكل تجربة خصوصية الصياغة الشعرية.

فإذا أخفق السياب في حبه تغيرت رؤيته للحياة وبالتالي حالته النفسية مما يستدعي مفردات لغوية مغايرة ذات دلالات سالبة مثل: السهاد، الشحوب، البين، الفراق، الرحيل، الدموع، القلب المكلوم، الأماني الضائعة، الآهات، العذاب، السأم، الاكتئاب، وجوم، الأسى، الشجن، البكاء، القسوة، الموت... الخ.

هكذا الأمر بالنسبة للقرية والمدينة والالتزام الثوري والمرض والشفاء. فإذا كان السياب مريضاً في دهاليز المستشفيات نجد مثل هذه المفردات: المرض، الداء، السقم، الحمى، العياء، الجسم، الجسد، الدم، الشلل، الكساح، الزحف، عكاز، عصى، ساق، رجل، قدم، مبضع، سهر، شفاء، يأس، ألم، أرق... الخ. وإذا كان مغترباً نجد مفردات: الأم، الزوجة، الأطفال، الأبناء، الصبية، غيلان، غيداء، آلاء، دار، بيت، منزل، جيكور، العراق، وطن،... الخ

فإذا أخفق السياب في صراعه مع المرض وأحس بدنو الأجل والرحيل، نجد هذه المفردات: رحل النهار، ولى النهار، أقبل الغسق، جاء الظلام، يتوارى فجري، تذهب السنون، تنضب السنون..

ويكون هذا الإحساس ذاته دافعاً لتصور القبر والحياة فيه فنجد مفردات: القبر، المقبرة، الثكلى، الرغام، اللحد، الرمس، الكهف الأسود، حالك الديجور، الشاهدة، التكشيرة، الثعبان، الجدث، الحطام، الدود ينخر، لحاف من تراب... الخ.

ثم تأتي المفردات التي تجسد عمق الإحساس بالموت مثل:

الموت، مات، يموت، يميت، يبلى، يفنى، يذبل، يذوب، يندثر، يأفل، ينزوي، يتوارى، ينتهي، وكلها مفردات تستدعيها التجربة ويستحضرها الشعور الصادق بعمق المأساة التي يعانيها السياب، ولكنها تشكل معجمه اللغوي والشعري الذي أضفى على تجربة السياب أصالة متميزة.

2 – مستوى البناء الصرفي:

إذا كانت دلالة الصرف تعني تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة لا تحصل إلاّ بها[1] فإن دراسة الشعر من منظور بنية الكلمات الصرفية تسعى لتحديد دلالات شعرية قصدها الشاعر لاتنتجها إلاّ هذه البنيات التي اختارها الشاعر من دون غيرها وآثر أن يصوغها هذه الصياغة أو ابتكرها مشتقاً إياها من محض ملكته اللغوية ودقة إحساسه بدلالة الكلمات التي قد تأتي منحرفةً عن نسق البنيات اللغوية الموروثة انحرافاً تعمده الشاعر أو جاء استجابةً أمينةً لاحتدام طاقة شعورية تكفل أداءها بدقة بنية صرفية معينة دون سائر البنى الأخرى المتاحة للشاعر.

من هذا المنظور ندخل تجربة السياب لنقف على بعض المعالم الصرفية التي تشكل في شعره ظاهرة صرفية لها مدلولها الشعري ومردودها النفسي في الوقت ذاته

أ تكرير البنية ثنائية الصوت:

في تجربة السياب ظاهرة البناء الثنائي المكرر أو الثنائي المضاعف

1-أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، المطبعة الأميرية، 1894, ص8,

في الأسماء والمصادر والأفعال. وقد أكثر السياب من استعماله هذه البنيات التي اختارها من دون غيرها كاستجابة للتوتر الذي يدفع الشاعر إلى البحث عن الكلمة المناسبة للمعنى، ولا يعني هذا الفصل بين اللفظ والمعنى فهما يتكاملان وينطلقان في آن واحد للتعبير عن عاطفة الشاعر.[1]

هذا الاختيار المتعمد لهذه البنيات الثنائية مدفوع بهاجس تأدية الدلالة في أقوى حالاتها كما يتطلبها سياق النص، وهو كذلك معضد.بما لهذه البنيات ذات الإيقاع الصوتي المنتظم من طاقة إيقاعية صوتية تغرى بالانتفاء والاتكاء عليها في تحميلها المعنى ومحاولة محاكاته، وإن كان ذلك كله يلتقي مع وتر هام هو السياج النفسي الذي يدفع بقدرة خفية إلى اختيار الكلمات ذات الدلالات المناسبة.

من هذه المفردات التي كثر ورودها وبخاصة في المرحلة الشعرية المتأخرة: يثرثر، تحمحم، تذرذر، يسقسق، يدغدغ، يدندن، يصلصل، يضعضع، يزلزل، قمقم، كركرة، قهقهة، قهقهات، غمغمة، هسهسة، وشوشة.

وواضح أن الجذور الأساسية لهذه الكلمات تتكون من مقطعين هما تكرار لمقطع واحد يتكون من حرفين متحرك وساكن.بما يخلق إيقاعاً موسيقياً منتظماً. ومثال ذلك في شعر السياب وهو كثير، قوله:

وأحس عبيرك في نفسي

1-محمد العبد، تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي، مكتبة الحرية الحديثة، ,1986 ص.111

ينهد، يدندن كالجرس

ووليمة جسمك ياواها

ما أشهاها[1]

فلا شك أن الإيقاع الصوتي الناجم عن تكرار صوتي الدال والنون له أثر في بناء الدلالة، فإذا أضفنا إلى ذلك دلالة الكلمة العامة وهو الدندنة وهي نوع من الإيقاع الصوتي، أدركنا البعد الدلالي الكامن في الربط بين الإيقاع الصوتي الجزئي لتكرار مقطع الدال والنون، ودلالة الكلمة على صوت الدندنة الذي أكده السياب بأنه كالجرس في إيقاع صوته.بما يؤكد محاكاة أصوات بنية المفردة اللغوية لدلالتها الصوتية. فإذا أضفنا إلى هذا وذاك الجو النفسي الذي كتب فيه النص وهو جو الغربة والحنين للوطن، ترسخ في نفوسنا توظيف الإيقاعات الصوتية في بنية الكلمات داخلياً وما ينتج عنه من دلالة إيحائية في علاقتها بالسياق الشعري عامة.

ومن ذلك أيضاً قوله:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم،

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر[2]

وقوله:

1-الديوان، ج1 ص.149, 150

2-الديوان، أنشودة المطر، ص.475

سأهواك حتى.. نداء بعيد

تلاشت على قهقهات الزمان

بقاياه في ظلمة في مكان.

وظل الصدى في خيالي يعيد.[1]

وليس خفياً إدراك وشائج الصلة الدلالية الصوتية الوثيقة بين عبارة المحبوبة: سأهواك حتى.. وهي ما تزال ترن في أذن السياب، وبين النداء والصدى الراجع عنه، وكل ما يحمله ذلك في نفس السياب من ذكرى ساخرة وبين قهقهات الزمان ببنائها الصوتي والدلالي الاستعاري الذي ينسجم مع الإيقاع الصوتي والدلالي لباقي مفردات الصوت الساخرة.

من هنا يمكن القول بأن استخدام هذه البنية الثنائية في شعر السياب يعد ظاهرة صرفية أصيلة جديرة بالوضع في الحسبان اللغوي والنقدي معاً.

ب- التضعيف:

من الظواهر الصرفية الجديرة بالتأمل في شعر السياب ظاهرة تضعيف الفعل وتفضيل السياب لهذه الصيغة من دون غيرها ولعله يمكن التماس وشيجة صلة بين دلالة التضعيف بما توحيه من قوة وبين التوتر النفسي الضاغط بفعل عوامل كثيرة تضافرت في إنهاك قوى السياب نفسياً وجسدياً.

1-الديوان، ج1 نهاية، ص89

من هذه الصيغ، حطّم، رفّع، عصّر، سرّح، عجّل، تروّى، طفّا، ضوّأ، سقّى، جمّع،

ينْدكّ، ينصبّ... الخ

ومن أمثلة ذلك قول السياب:

ألا يا منزل الأقنان سقّتك الحيا سحب

تروّى قبري الظمآن،

تلثمه وتنتحب[1]

وقوله:

ورقّعت بالنظرة الشامتة

ثقوب الكوى الصامتة:

سيندكّ سور، ستنصب نار

وكان انتظار

وجمّعت الأرض أطباقها:

سيندك سور، ستنصب نار،

وعصّرت السحب أعراقها

فبلّ الثرى عاصف ممطر![2]

1-الديوان، ج1 منزل، ص.280

2-الديوان، ج1 النبوءة الزائفة ص.160

وهذه النماذج كثيرة في شعر السياب حيث يعمد إلى المضعف ليحقق به الدلالة النفسية ذات الأثر القوي.

كما أن ظواهر الصرف لا تقف عند هذا الحد، بل هناك ظواهر أخرى مثل. جمعه بعض الكلمات على غير قواعد العربية مثل: رماد على أرمدة وهو اسم جنس لا يجمع، وجمعه الفقاعة على فقائع والصواب فقاعات، ومنها أيضاً ولعه بتأنيث الاسم والمصدر كقوله ارتعادة الخوف، ارتعاشة الخريف، انكسارة الظنون، ظلة الموت وكذلك استعماله صيغ عطشانة، سكرانة، بردانة، فرحانة، جوعانة وهو ما له أصل في العربية وكذلك اشتقاقه بعض الصيغ التي ليس لها أصل في العربية كقوله انخطف والصواب خطف والحق أن هذه ظواهر لغوية أفرد لها اللغويون مساحات كبيرة في دراسات مستقلة توفرت على دراسة شعر السياب من المنظور اللغوي فقط.

3 - بعض ظواهر النحو:

ليس من نافلة القول ونحن بصدد دراستنا اللغوية لتجربة السياب أن نقف عند التركيب النحوي بوصفه مكوناً من مكونات الأداء الشعري فنرصد بعض الظواهر النحوية في شعر السياب على النحو الآتي:

أ تأخر أحد ركني الجملة:

إذا كانت الجملة العربية تخضع لمكون أساس هو ركنا الجملة المسند والمسند إليه فلا تتم إلاّ بهما من خلال علاقة الإسناد التي توجه الدلالة وتنتجها، فإن هذين الركنين يأتيان متعاقبين وإن جاز

الفصل بينهما. غير أن السياب شغوف بإثبات أحد ركني الجملة وتأخير الآخر بدرجة قد تجعل العلاقة بين المسند والمسند إليه مستترة أو في حاجة إلى دقة وعي وانتباه لإدراك العلاقات وإن تباعدت المسافات:

1 تأخر الفاعل:

يلجأ السياب إلى تأخير الفاعل بعد أن يثبت الفعل في صدر جملته منشغلاً بتفاصيل الصورة الشعرية التي تلح على ذهنه، ولعل هذا انعكاس لشدة انفعاله وتوتره الشعري. فمن ذلك قوله في يوم الطغاة الأخير:

نرى الشمس تنأى وراء التلال

وبين ظلال

وقد رفّ، مثل الجناح الكسير

على كومة من حطام القيود

على عالمٍ بائد لن يعود

سناها الأخير.[1]

فعلاقة الإسناد القائمة بين الفعل رفّ.. وفاعله سنا وما تنتجه من دلالة لن تحدث إلاّ بعد المرور بجملة التشبيه التصويرية التي توصف عملية الرف. ومن ثم فتأخير الفاعل أو المسند إليه لا يقصد به حجب علاقة الإسناد وإنما يقصد بها تلقي هذه العلاقة بدلالتها وهي مشبعة بظلال التشبيه التي تضفي عليها إيماءً تصويرياً عالياً.

1-الديوان، ج1 ص.375, 376

2 – تأخير المبتدأ وتقديم الخبر:

كثيراً ما ينزع السياب إلى الابتداء بجار ومجرور مكوناً شبه جملة في محل رفع خبر، ولكن المبتدأ يأتي بعد ذلك متأخراً، مثال ذلك قول السياب:

لوفيقة

في ظلام العالم السفلي حقل

فيه مما يزرع الموتى حديقة[1]

فالجار والمجرور لوفيقة في محل رفع خبر مقدم ولكن المبتدأ يتأخر حتى يأتي في قوله حقل. وكذلك الخبر المقدم من الجار والمجرور في قوله فيه حيث تأخر المبتدأ وهو قوله حديقة وهذا النوع من الصياغة يكثر وروده في شعر السياب.

ب واو العطف:

من الظواهر النحوية التي تستأهل التوقف عندها ظاهرة واو العطف في مطالع قصائد السياب، والأصل في واو العطف أن تعطف ما بعدها على ما قبلها، أي أن يكون ما قبلها معطوفاً عليه، ولكن السياب يبتدىء بها. مطلعه الشعري في عدد كثير من قصائده بلغ في الأعمال الكاملة سبع عشرة قصيدة ورد منها في باكورة شعره[2]

1-الديوان، ج1 ص125.

2-ذهب دكتور خليل إبراهيم عطية في دراسته التركيب اللغوي لشعر السياب إلى اختفاء واو العطف من مطالع قصائد السياب قبل الستينيات، والصواب عكس ذلك وقد ورد عدد منها قبل هذه المرحلة، راجع دراسته ص114.

ولكن الغالب في مجاميعه الشعرية المتأخرة. والقصائد التي بدأت بواو، عطف هي: اللقاء الأخير، النبوءة الزائفة، صياح البط البري، ابن الشهيد، احتراق، الليلة الأخيرة، جيكور والمدينة، شناشيل ابنة الجلبي، في انتظار رسالة، ليلة في باريس، ليلة في العراق، أحبيني، وغداً سألقاها، أم كلثوم والذكرى، والفن والهجرة، عكاز في الجحيم، إقبال الليل.

ولعل هذا الإحصاء يفيد في ثبت أن المسألة عند السياب أخذت شكل الظاهرة النحوية التي بدأت متوارية إلى حد بعيد في أشعاره الأولى، ولكنها كثرت في التجارب المتأخرة. وقد فسرها بعض النقاد والدارسين على أنها عطف على نية كلام سابق عطف عليه الشاعر.[1]

والحق أن هذا تفسير نحوي مقتضب لا يومىء إلى الدلالة النفسية الكامنة وراء بروز الظاهرة بكثافة في الأيام الأخيرة، فلعل تأزم السياب المرضي وقلة تجاربه التي شكا منها كثيراً وانعزاله في نطاق ضيق جعله مدفوعاً إلى مسامرة ذاته ومناجاتها عن طريق استرجاع تاريخ حياته في سياق حواري شفيف تأتي واو العطف إشارة إليه وكاشفة عنه. غير أنه من الدقة والتحري القول بأن الأمر ليس كله كذلك إذ تبقى لكل قصيدة تجربتها الخاصة، ومن أمثلة هذه الافتتاحيات قوله:

وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

1-خليل عطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، ص.114

من خلل السحاب كأنه النغم

تسرب من ثقوب المعزف ارتعشت له الظلم[1]

وهو إذ تلح عليه الذكرى يقول:

وذكرتها فبكيت من ألمي:

كالماء يصعد من قرار الأرض نزّ إلى العيون دمي

وتحرقت قطراته المتلاحقات لتستحيل إلى دموع[2]

وقوله:

وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا،

ولكن كل من أحببت قبلك ما أحبوني[3]

وهو إذ يعيش الماضي يحلم بتكراره في الزمن الآتي فتأتي الحوادث في مخيلته تباعاً وكأنها معطوفة على ما سبق:

وغداً سألقاها،

سأشدها شداً فتهمس بي

رحماك ثم تقول عيناها:

مزق نهودي، ضم أواها

1-الديوان، ج1 شناشيل ابنة الجلبي ص.597

2-الديوان، ج1 في انتظار رسالة، ص.611

3-الديوان، ج1 أحبيني، ص.639

ردفى... واطو برعشة اللهب

ظهري، كأن جزيرة العرب

تسري عليه بطيب رياها[1]

ومما سبق يتضح أن عنصر الزمن الماضي هو الأساس في استدعاء هذه الصور وبنائها في سياق الذكرى، ولعل هذا يعضد ما أشرنا إليه سابقاً.

ومما يجدر ذكره أن في شعر السياب ظواهر نحوية أخرى كالإكثار من استخدم الحال جملة ومفرداً واستخدامه (مِنْ) الزائدة وتعدية بعض الأفعال اللازمة، والتقديم والتأخير والحذف، وقد تعرضت الدراسات اللغوية لهذه الظواهر بالرصد والتحليل.

ولكن يبقى القول في ختام هذه الدراسة اللغوية لتجربة السياب، إن السياب أفاد في معجمه الشعري إفادة كبيرة من روافد تراثية كثيرة وأنه استطاع أن يوظف هذه الإفادة بشكل أثرى لغته وأضفى عليها غزارة في المفردات والتي أفاد من بنائها الصوتي والصرفي والنحوي بقدر خلق له مستوى شعرياً رفيعاً أضاف به السياب إلى لغتنا الشعرية المعاصرة من دون ريب وإن تجاوز التنظير القواعدي في بعض سياقاته الشعرية.

1-الديوان، ج1 وغداً سألقاها، ص.647

5-2

الإيقاع

لعل أبرز عناصر البناء الشعري في حركة الشعر الحر هو عنصر الإيقاع الموسيقي إذ كانت معالم التجديد في حركة الشعر ترجع في أصلها إلى حرية الشاعر في استخدام عدد من التفعيلات العروضية دون تقيد بنظام الشطرة في البيت الشعري التقليدي أو النموذج الإيقاعي الواحد الذي يفرض سيطرته الموسيقية على كل أبيات القصيدة. ولكن من الاعتساف البين أن نعزو كل معالم التجديد في الحركة الشعرية الجديدة إلى حرية الشاعر في استخدام التفعيلة بقدر غير محدد، وبناء إيقاعه المتميز والمنسجم مع مكنونه النفسي، وإن كان الإيقاع بسلطته المهيمنة يؤدي دوراً خطراً في كل عناصر البناء الشعري.

بيد أن صدور الشعر الحديث عن هذه الرؤية الإيقاعية لا يعني مجرد التوقف عند التمرد على المقياس الكمي لوحدات الوزن العروض كما هي معروفة، وإنما يعني- في بعد هام من أبعاده- تحولاً في فكرة الزمان الشعري، ومحاولة لجعل هذا الزمان الشعري زماناً مكانياً عن طريق ربطه بالصورة الشعرية وتقييد مداه بمساحة هذه الصورة طولاً وقصراً وضيقاً واتساعاً[1] على اعتبار أن اللغة في جوهرها تشكيل زماني ومكاني معاً يوظفه الشاعر إيقاعياً بما يجعل من قصيدته بنية موسيقية واحدة شديدة الصلة بحالته الشعورية التي يصدر عنها فالقصيدة من هذا المنظور صورة موسيقية متكاملة

1-محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، ص،140 ,141

تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الايقاع الذي، يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة[1]. وهو ما ألمح إليه أدونيس في حديثه عن موسيقى الشعر الحديث بقوله: موسيقى الشعر الجديد لا تنبع من تناغم أجزاء خارجية وأقيسة شكلية بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في «الشعر»[2] غير أن رأي أدونيس هذا يجب أن نأخذه بحذر لأنه يحاول إلغاء الموسيقى الخارجية للشعر والإبقاء على الموسيقى الداخلية فقط، وهذا رأى نرفضه لأنه يلغي خاصية جوهرية من خصائص الشعر لا يكون الشعر شعراً إلاّ بها. ومن ثم فإن الذي نريده هو التنبه إلى اهتمام الشعر الحديث بالموسيقى الداخلية والخارجية معاً دون إلغاء تفعيلات العروض الخليلي كما هي معروفة.

إن القصيدة الحديثة في فلسفة موسيقاها الجمالية تتجاوز الوقع الموسيقي لتفعيلات الوزن الشعري في أي بحر من بحور العروض إلى حيث الإيقاع النغمي العام الذي يماثل إيقاع التيار النفسي والشعور الكامن في غور الذات المبدعة يحرك الأفكار ويصطاد الكلمات العاكسة لحقيقة الذات النفسية مشكلاً إياها تشكيلاً إيقاعياً خاصاً. من هنا فإن رصد موسيقى القصيدة الحديثة ينبغي ألا يتوقف عند معرفة تفعيلات البحر العروضي وإنما يتجاوز ذلك أو

1-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.63

2-أدونيس، زمن الشعر، ص.16

هكذا ينبغي له إلى حيث رصد التوافق الرائع بين التكوينات الصوتية للجملة وإيقاع الكلمات وحروف الوقفات وامتدادات الجمل وعلاقتها وتكرار أو تغاير الكلمات والأصوات فيها وبين الحالة الشعورية التي يعبر الكاتب عنها[1] لذلك فإن الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه، وبذلك يكون الإيقاع نسقاً للخطاب وبنينة لدلاليته، وهو إلى جانب هذا يظل مجهولاً من قبل الذات الكاتبة وهذه الذات ليست هي المتحكمة فيه، ولهذا يتجاوز الإيقاع البحر الشعري.[2]

بهذه التوطئة نلج شعر السياب لندرس إيقاعه بغية الكشف عن مدى ثراء هذا الإيقاع أو اكتنازه وقدره من التقليد أو التجديد وحركيته في الكون الموسيقى الرحيب أو تقوقعه في شرنقة إيقاعات عروضية محدودة، ومدى قدرة السياب على اقتناص الطاقات الموسيقية وتوظيفها توظيفاً شعرياً يوحي بالدلالة في عبق سحرها الشعري الآخذ بما ينفي عنها سمات الموضوعية الجافة.

وهنا نشرع في دراسة معلمين إيقاعيين في شعر السياب هما: الوزن والقافية.

1-الوزن:

كان الخروج الوزني على نمطية البيت الشعري وثبة انطلاق إلى آفاق الشعر الحديث إذ بات في يد الشاعر قسط كبير من حرية

1-محمد حسن عبد الله، اللغة الفنية تعريب وتقديم، دار المعارف، 1985, ص.12.

2-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1 ص.106.

التصرف في عدد التفعيلات التي يريد أن ينظم عليها بما يلائم إيقاعه النفسي، وإن ظل هذا الخروج الشكلي عاجزاً عن حمل عبء التجديد الأصيل في الشعر ما لم تعضده عناصر البناء الشعري الأخرى التي تتضافر لتجعل من المبنى والمعنى معاً شعراً معاصراً.

وليس بعيداً عنا حدة اللجاج بين السياب ونازك الملائكة حول ريادة الشعر الحر وأسبقية من كتب على هذا الوزن الخارج على تقليدية البيت الشعري العربي وما تبع ذلك من جدل النقاد حول الجزئية نفسها والذي ربما استمر في بعض الدراسات حتى الآن.

ومن غير أن ندخل في حومة هذا الجدل- إذ لا طائل من ورائه- نشير بوازع من النصفة إلى عمق إدراك السياب ووعيه لمفهوم الريادة الشعرية إذ هي ليست مقصورة على الأسبقية التاريخية كما يفهم ويدعي بعض النقاد، وإنما مناطها الجودة والأصالة فيما يكتبه الشاعر وقدرته على تجاوز الواقع الموروث إلى آفاق الإبداع الحديث الأصيل وشق آفاق المستقبل يتجاوب لها كيان حي وومضة معاصرة حقيقية. بهذا الإدراك الواعي كان السياب يسعى لفض الجدل حول تلك المسألة بقوله: ومهما يكن فإن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر أو آخر من كتب ليس بالأمر المهم. وإنما المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما يكتبه، ولن يشفع له إن لم يجد أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية.[1]

بهذه الروح كان السياب يسعى لأن يؤصل لنفسه موقع ريادة الشعر من خلال ثقته بإبداعه، وكان على يقين أن دعوى حرية

1- مجلة الآداب البيروتية عدد حزيران يونيو ,1954 ص.69

الشاعر في عدد تفعيلات البيت لا تعني الانفكاك من التفعيلة الأصيلة للبيت، بما يعني أن مفهومه للوزن الشعري ظل قائماً على الموروث التقليدي لتفعيلة العروض الخليلي يراها أصلاً أصيلاً من أصول الشعر العربي الحديث. من هنا كانت صرخته في وجه من ينادون بضرورة التفلت من العروض العربي كليةً وهو ما يرى فيه السياب خطراً جسيماً على الشعر العربي فيكتب إلى أدونيس قوله: إذا شاعت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن فلسوف تقرأ وتسمع مئات من القصائد التي تحيل «رأس المال» «والاقتصاد السياسي» وسواهما من الكتب ومن المقالات لافتتاحية الجرائد إلى شعر، وهو لعمري خطر جسيم[1] هذا التثبت بالمورث العروضي والحرص التام على إيقاع الوزن هو ما دفع أدونيس لأن يرى في تجربة السياب من حيث الشكل عدم استقلالها الكامل فيصفها بأنها: طاقة مشدودة إلى الوراء فيما هي تتطلع إلى الأمام، ومن هنا ظلت العادة مستسرة في كثير من قصائده. لذلك ليس السياب جديداً دائماً.[2]

هذا الاتجاه ذاته يلمسه ناجي علوش في مقدمة الديوان إذ يقول: موسيقى شعر بدر حادة.. حتى عندما تكون هامسة أو رثائية. وتعود حدتها إلى أن بدراً كان حريصاً على الموسيقى الخارجية، إنها بعض مظاهر التقليدي من جهة، وتعويض عن الخواء الداخلي الذي يحسه بدر من جهة ثانية الموسيقى هنا (مارش) عسكري أو لحن جنائزي، كان بدر يسير في خط مخالف للاتجاه العام للشعر

1-ماجد السامرائي، رسائل السياب، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص.85

2-أدونيس، قصائد اختارها وتدم لها، ص.7

الحديث.[1]

تبدو هذه الرؤى دقيقة في الالتفات إلى حرص السياب على إيقاع الوزن الشعري. غير أنه من النصفة أيضاً أن ننظر إلى تجربة السياب الشعرية ونحن نضع في حسباننا المنظور التاريخي الذي انبثقت فيه التجربة بما هي معلم فاصل بين مرحلتين شعريتين أو بما هي بداية حركة شعرية جديدة تسير بخطى يشوبها الحذر ويلفها الإحساس بالتجريب والإقدام على المجهول غير مأمون العواقب، وبما يكتنف الجديد دائماً من هواجس الخوف والترقب الدافع إلى التريث في اتخاذ الخطوات وتجريب الوسائل في حمى شميع موثوق به من يقين وروح الماضي التليد. ولذلك فإن تجربة السياب مستقلة استقلالاً كاملاً وليس كما يدعي أدونيس.

فإذا تجاوزنا هذا النقاش لنتقدم خطوة في رصد تجربة السياب نتوقف عند محورين يجب وضعهما في تصورنا النقدي ونحن نعالج مسألة الوزن الشعري في تجربة السياب، هذان المحوران هما: زمن التجربة السيابية، والنتاج الحاصل في نهاية التجربة من محصول شعري ومدى سباحة هذاالنتاج السيابي في ماء الإيقاع الوزني وانتشاره في آفاق البحور الشعرية بغية.

اقتناص طاقاتها الموسيقية والإفادة من مفارقاتها النغمية التي تثرى الدلالة وتمد التجربة برافد خصيب من روافد الإيقاع الشعري المؤثرة.

1-ناجي علوش، مقدمة الديوان، ج,1 ووو.

فإن كان مجمل إنتاج السياب الماثل بين أيدينا يبلغ مائتين وأربعاً وأربعين قصيدة (244) فإن هذا الحاصل الشعري قد تم إنتاجه في مسافة زمنية قدرها أربع وعشرون سنة (24)[1] ابتداءً من عام 1941 حيث تورخ قصيدته على الشاطىء وانتهاءً بعام 1964 حيث يرجح أن تكون إحدى قصيدتيه عكاز في الجحيم أو إقبال والليل هي آخر ما كتب السياب دون الوقوف على قول فصل في مسألة التاريخ.

وإذا كان حاصل مجموع الأوزان الشعرية العربية يبلغ ستة عشر وزناً كما عدها الخليل بن أحمد الفراهيدي بما في ذلك من استدراك الأخفش عليه ببحر المتدارك فإن الإجراء الإحصائي لتجربة السياب الشعرية تستطيع معطياته وحدها أن ترصد المسافة الوزنية والايقاعية التي تحرك فيها السياب مغترفاً من ماء هذه البحور المتنوعة وموظفاً نغمها توظيفاً يتصف بالأصالة والجدة معاً. وهذا ما نحاول الوقوف عليه من خلال الجدول الإحصائي التالي:

1- في هذا الصدد يمكن مراجعة دراسة حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، للوقوف على التفصيل التاريخي لقصائد السياب، ص277 وما بعدها.

المسلسل	البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
1	الكامل	62	25.40
2	المتقارب	37	15.16
3	الوافر	26	10.65
4	الرجز	23	9.42
5	الخفيف	21	7.37
6	الرمل	18	7.37
7	السريع	14	5.73
8	البسيط	14	5.73
9	المتدارك	13	5.32
10	الطويل	10	4.9
11	الهزج	4	1.63
12	المضارع	1	0.4
13	المنسرح	1	0.4

إن المفاد الأولى لهذا القياس الإحصائي هو أن السياب في تجربته الشعرية تحرك في مساحة عروضية يمكن وصفها بالاتساع قياساً على مساحة العروض العربي إذا أخذنا بعين الاعتبار ضرورة التجربة الجديدة في التقيد ببعض الأوزان الشعرية ذات الصفات الملائمة لحرية تكرار تفعيلة بعينها. لقد استطاع السياب أن ينظم على إيقاع ثلاثة عشر بحراً من بحور الشعر العربي، وبقي ثلاثة أخرى لم ينظم عليها هي المديد، المقتضب، والمجتث وهي بحور تتسم بالندرة العامة في الشعر العربي قديمه وحديثه. غير أن ثلاثة بحور نظم عليها السياب تعد في نطاق المعدوم إذ لم يرد في اثنين منها غير قصيدة واحدة لكل بحر وهما المضارع والمنسرح، وهذان أيضاً يندر النظم على تفعيلاتها ولا ينظم على هذه الإيقاعات النادرة إلا من تمكن من قدرات الإيقاع الوزني، كما يقترب بحر الهزج من هذه الدائرة إذ لم ينظم عليه إلا أربع قصائد فقط، وبذلك تكون الممارسة الفعلية لتجربة السياب الإيقاعية منحصرة في عشرة أبحر استطاعت إيقاعاتها أن تستوعب دفقات التجربة عبر مراحلها المتعاقبة.

فإذا تأملنا هذه الأبحر العشرة وجدنا أن أربعة منها تتردد بنسب متقاربة إلى حد بعيد، وهي: السريع والبسيط والمتدارك والطويل، ثم تزداد نسبة التردد بواقع 1% بين أربعة أبحر أخر هي من الأدنى إلى الأعلى: الرمل، الخفيف، الرجز، الوافر. ويبقى بحران يتمتعان بنسبة تردد عالية هما:المتقارب إذ تبلغ نسبته المئوية (15.16%) والكامل الذي يحتل صدارة القياس بنسبة تردد تتجاوز وحدها ربع

تجربة السياب الشعرية إذ بلغت (25.4%) وهو قدر لم يبلغه بحر غيره، بل لم تبلغه سبعة أبحر مجتمعةهي: السريع، البسيط، المتدارك، الطويل، الهزج، المضارع، المنسرح.

إن قراءة معطيات هذا القياس الإحصائي تومىء بثقة إلى عنصر التنوع الموسيقي الذي أفاد منه السياب بتعامله مع أنساق وزينة كثيرة ومتغيرة حسب توتره الشعري وانفعاله بتجربته، وهذه القراءة ذاتها تعني بالضرورة نفي صفة «الثبات» الايقاعي في تجربة السياب أو محدودية الطاقة الموسيقيةالتي اقتنصها السياب ليحملها إيحاءه الشعري منسرباً في دفقات النغم.

ومع التسليم بأن مناسبة وزن ما لتجربة معينة قول فيه كثير من المراوغة والخداع إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الوزن الواحد يمكن أن يقبل من الناحية النظرية شتيتاً من القصائد ذات التجارب المختلفة والمناهج الصياغية المتنوعة[1] فإن محاولة تأويل قراءة نسبة تردد بحر الكامل في شعر السياب بقدر عال يتجاوز ربع التجربة بمفرده يشفع لها أن القراءة مقصورة على تجربة شعرية بعينها لشاعر واحد كما أنها ترتكز على التوافق الكمي بين مقاطع بحر الكامل وبين كم تردده في تجربة السياب.

فإذا كانت تفاعيل بحر الكامل في صورته التامة هي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فإن المقاطع اللغوية الصوتية المتحركة في هذه التفاعيل تصل

1-محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، ص.133

ثلاثين مقطعاً بالإضافة إلى اثني عشر مقطعاً ساكناً، وهو بهذا القدر من المقاطع يتميز على غيره من الأوزان الأخرى التي لم يبلغ واحد منها هذا القدر المتسع من مساحة الإيقاع الفضفاض، ولعل تسميته ب الكامل ترجع إلى هذا الملمح الإيقاعي.

فإذا سلمنا بهذا يمكن الارتياح إلى المقولة التي تؤكد أن طول الوزن ووفرة مقاطعه يمنحان الشاعر مزيداً من المرونة في التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعري، بيد أن هذا ليس كل شيء لأن هذه المقاطع في حقيقتها ليست سوى وقائع زمنية في كلا وجهيها من النطق والاستماع، فإذا تراكمت على هذا النحو كان ذلك إيذاناً برحابة المدى الزمني الذي يستغرقه البيت [1]فإذا عضدنا ذلك بمقولة الانفعال وحاجته إلى مساحة لغوية تستوعبه، واسترجعنا ما عُرف عن السياب من توهج انفعاله وانديا‌حه في موجات متتابعة، أمكننا أن ندرك السر الكامن الذي أهّل وزن الكامل لأن يتصدر المعجم الإيقاعي لتجربة السياب الشعرية.

بهذا التأويل يمكن أن نرصد وشيجة صلة قوية بين وزن الكامل والرجز على اعتبار أن تفعلية الثاني مستفعلن شائعة في الأول إذ كثيراً ما تضمر متفاعلن بتسكين الثاني المتحرك فتتحول إلى مستفعلن، وكذلك يمكن إدراك نفس الوشيجة بين الكامل والوافر إذ تفعيلة الثاني مفاعلتن ما هي إلا عكس مقاطع تفعيلة الكامل متفاعلن بما يجعل الإيقاع الوزني يسير في إطار دائرة واحدة، وبما يفسر من ناحية أخرى، استغلال السياب لهذه الطاقات الموسيقية

1-محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، ص.140

الثرية بقدر عال في روائع تجاربه.

وإذا كنا في السطور السابقة قد وقفنا على قراءة متأنية لمعجم السياب الإيقاعي وما أفادته هذه القراءة من نتائج، فإن دراسة الوزن في تجربة السياب لا تكتمل إلا إذا توقفنا عند مجموعة من الظواهر العروضية التي وسمت تجربة السياب بسمت خاص وهو ما نأتي عليه في الحال:

1- التشكيلة الوزنية:

يقصد بالتشكيلة الوزنية إمكانية استخدام الشاعر في كتابته لشعر التفعلية لوزن عروضي مكون من تفعيلتين مختلفتين وهو ما يتوافر في البحور المركبة كالطويل والخفيف والمنسرح.. الخ وهو ما أفاد منه السياب في تجربته الشعرية متجاوزاً به عملياً تقعيدات صنوه في ريادة الشعر الحر نازك الملائكة إذ قننت في تنظيرها لتجربة الشعر الحر أن مناط حريته يقوم على وحدة التفعيلة المكررة التي هي أساس الوزن فيه، وجعلت تبسط القول في هذه المسألة بسطاً على هذا النحو: أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة.

والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه[1] ثم تعقب على ذلك بما يؤكد حكمها السابق، وذلك بقولها: وأما البحور الأخرى التي لم تتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على

1-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت طبع,1989 ,5 ص79

الاطلاق لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياساً في تفعيلاتها كلها أو بعضها.[1]

هذا القانون الذي قننته نازك الملائكة نلمس تعضيداً له في مناقشة عزالدين إسماعيل لقضية الوزن في الشعر الحر، وذلك في قوله: لا أجد مبرراً لتنويع التفعيلات في السطر الشعري الواحد وإلا ردنا ذلك بالضرورة إلى نوع من الإطار المحدد الجامد وهو الشيء الذي تخلص منه الشعر المعاصر.[2]

ومرة ثانية من غير أن ندخل حومة جدل قد يشط بنا بعيداً عن غايتنا التي نتغياها من هذه المعالجة فإن المسألة مقضى فيها بمنطق التجربة والواقع الذي تجاوز التقعيد والتنظير للتجربة الشعرية الحديثة وهي ما تزال في مهدها إذ لم يخضع الشعراء المعاصرون لهذا المنع ولغيره من المعايير المجردة للأذن العربية بل غامروا خارجه في بناء البيت بحثاً عن حريته وحريتهم في آن.[3]

في هذا الإطار كتب السياب بعض تجاربه معتمداً على مفهوم التشكيلة الوزنية مثل بحر الطويل والبسيط فكتب قصيدته ها.. ها.. هو على وزن الطويل نورد منها هذا المقطع:

1 – رأيت الذي لو صدق الحلم نفسه

1-المصدر السابق، ص.86

2-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص89

3-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 ص135

2 – عدّ لك الفما

3 – وطوّق خصراً منك واحتاز معصماً

4 – لقد كنت شمسه

5 – وشاء احتراقاً فيك، فالقلب يصهر

6 – فيبدو على خديك والثغر أحمر

7 – وفي لهف يحسو ويحسو فيسكر.[1]

فإذا كان وزن الطويل قائماً على:

فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين

فإن السياب أقام قصيدته على هذه الفرضية العروضية إذ اعتمد على تكرار فعولن مفاعلين وهو ما نتبينه من تقطيع المقطع السابق على النحو التالي:

(1) ه ه /ه ه ه/ ه ه/ ه ه ه

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

(2) ه/ ه ه

فعول/ مفاعلن

1-الديوان، ج1 ص636

(3) ه / ه ه ه/ ه ه/ ه ه

فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

(4) ه ه/ ه ه

فعولن/ مفاعلن

(5) ه ه/ ه ه ه/ ه ه/ ه ه

فعولن/ مفاعلين/ فعولن/ مفاعلن

(6) ه ه/ ه ه ه/ ه ه/ ه ه

فعولن/ مفاعلين/ فعولن/ مفاعلن

(7) ه / ه ه ه/ ه ه

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

وإذا يعلق عز الدين إسماعيل على هذا المقطع يقول: ففي هذا المقطع يبدو التنويع واضحاً ومقبولاً، وإن كان الربط النغمي يظهر معكوساً (كما هو بين الشطر الثاني المجزوء والشطر الثالث الكامل) أو متباعداً شيئاً ما (كما هو بين الشطر الأول والشطر الرابع المجزوء.[1]

وإذا كنا نكتفي في هذا السياق بما سبق فإنه يلزمنا الإشارة إلى أن السياب قد نظم قصائد أخرى مستخدماً التشكيلة الوزنية في شعر التفعيلة كما في قصائده المنظومة على بحر البسيط مثل رسالة، أفياء

1-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.97

جيكور، سفر أيوب، 4 ياغربة الروح وقد حاول في قصيدته جيكور أمي أن يوظف تفاعيل بحر الخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن باستعماله كل تفعيلة في بيت كامل حيث ينظم بيتاً من فاعلاتن ثم يعقبه بيت ثان من مستفعلن وثالث من فاعلاتن بشكل يوحي بالمزاوجة بين الخفيف والرمل والرجز.

كما ينبغي لنا أن نتذكر أن السياب في مثل هذه التجارب كان مدفوعاً بحمى التجربة وهاجس السبق والريادة وبريق الاكتشاف وتأصيل النماذج العملية فأصاب حيناً وأخطأ في أحايين.

2 – استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة:

قد يلجأ السياب إلى استخدام أكثر من وزن شعري في القصيدة الواحدة متوخياً بذلك أن يوظف الطاقات النغمية المختلفة بما ينهض برؤيته كما يريد توصيلها في إيحاء إيقاعي مثمر.

من أمثلة ذلك قصيدته جيكور والمدينة. فالأصل أن القصيدة مبنية على وزن المتقارب فعولن وتسير القصيدة كلها على هذه التفعيلة إلا في مقطع حيث يعرض السياب عن تفعيلة المتقارب إلى تفعيلة الرجز مستفعلن وهو المقطع الذي تنوح فيه لاة على تموز بعد مقتله. وقد نقل شربل داغر في دراسته تحت عنوان نظام التفاعيل المزوجة هذين المقطعين من القصيدة:

1 – شرايين في كل دار وسجن ومقهى

2 – وسجن وبار وفي كل ملهى

3 – وفي كل مستشفيات المجانين...

4 – في كل مبغى لعشتار..

5 – يطلعن أزهارهن الهجينة:

6 – مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار

....

7 – ترفع بالنواح صوتها مع السحر

8 – ترفع بالنواح صوتها كما تنهد الشجر

9 – تقول: يا قطار، يا قدر

10 – قتلت إذ قتلته الربيع والمطر.

ثم علق على هذه الأبيات بقوله: ماذا لو نحيل هذه الأسطر الشعرية إلى مراجعها العروضية؟ الأسطر الثلاثة الأولى تقوم على تكرار تفعيلة فعولن (أي بحر المتقارب) لكن المشكلة تواجهنا مع السطر الرابع فهو يأتي على هذه الصورة: مستفعلن/ فاعلاتن (أي بحر المجتث).

فى السطر الخامس نستعيد تفعيلة فعولن لكن الأمور تتبلبل تماماً في الأسطر اللاحقة حين نتبين تفعيلات مستفعلن أو مستعلن.[1]

والحق أن داغر لا بد أن يكون قد وقع في واحدة من اثنتين:

1-شربل داغر، الشعرية العربية تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988, ص.43, 44 والأبيات في الديوان، ج1 ص416, 417

الأولى: أن يكون النص الذي تعامل معه به خطأ طباعي مخالف لنص الشاعر في الديوان فقد وردت كتابته للبيت الثالث هكذا:

وفي كل المستشفيات للمجانين

وهو في الديوان هكذا:

وفي كل مستشفيات المجانين

وبناءً عليه يكون الخطأ العروضي.

الثانية: أن يكون قد أخطأ في تقطيع البيت، ذلك لأن هذه الأبيات كلها من وزن المتقارب فعولن ولكن ينبغي أن يقرأ البيت الثالث موصولاً بالبيت الرابع حتى تكتمل التفاعيل، وبهذا القراءة تكون تفاعيل البيتين على النحو الآتي:

٥٥/ ٥٥/ ٥٥/ ٥٥/

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن

٥٥/ ٥٥/ ٥٥/

عولن/ فعولن/ فعولن/ ف

وهكذا، فالتفعيلة الأولى في البيت الرابع لا تكتمل إلا بالحركة الباقية في نهاية البيت الثالث. وبناء على ذلك لا يكون للمجتث أثر هنا وإنما المقطع كله من المتقارب وإنما التغيير النغمى المتعمد من السياب هو الحادث في المقطع الثاني إذ الانتقال من المتقارب إلى الرجز واضح ومقصود لغاية فنية تتمثل في التماثل بين الإيقاع

الرجزي مستفعلن وبين بكاء لاة ونوحها بصوت عال على تموز، ومن ثم يكون تقطيع البيت السابع مثلاً على هذا النحو:

ه /ه ه /ه ه /ه ه

مستعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متف

وكذلك باقي المقطع. ومن هنا يتبين كيف يوظف السياب أكثر من وزن واحد في القصيدة الواحدة لغاية فنية. ولكن ليس موفقاً دائماً وإنما ينبغي أن ندرس كل قصيدة على حدة.

3 - توظيف الشكلين التقليدي والحر في القصيدة الواحدة:

في إطار سعي السياب إلى التجديد والتجريب حاول أن يوفق بين الشكلين التقليدي والحر في النص الواحد لعله يخلق منهما تضافراً شعرياً يضفي جدة على الشكل والمضمون معاً. وقد نظم على هذا المنوال عدة نصوص منها من رؤيا فوكاي، إقبال والليل، بور سعيد، رسالة. ويبدو أن السياب كان مأخوذاً بهذا النمط من التزاوج بين الإطارين فأخذ بعد العدة لنظم ديوان كامل من هذا النوع كما يحدثنا عبد الجبار داود البصري في قوله: بدأ ينظم ديوان شعر توخى فيه أن يكون جميعه منظوماً بهذه الطريقة والتي يتزاوج فيها الشعر الحر مع الشعر العمودي على شكل مقاطع متعاقبة وهذا الديوان هو ديوان (إقبال والليل).. ولكن الحمام لم يمهله فلم ينظم منه سوى قصيدتين أو أكثر وقعت ضمن المجموعة الأخيرة التي طبعت بعد وفاته[1]

1- عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ص.36 نقلاً عن حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص.301

ومن نماذج هذا الإطار قوله في قصيدة رسالة.

رسالة منك كاد القلب يلثمها لولا الضلوع التي تثنيه أن يثبا

رسالة لم يهب الورد مشتعلا فيها ولم يعبق التاريخ ملتهبا

وبعد انتهاء هذ المقطع في إطار الشكل التقليدي يبدأ في النظم على إطار الشعر الحر حتى ينهي القصيدة كلها. ومن ذلك قوله:

جاءت رسالتك الخضراء كالسعف

بل الحيا منه والأنسام والمطر..

جاءت لم تجف

على السرير وراء الليل يحتضر.[1]

وهكذا تبدو تجربة السياب العروضية غنية ثرة حاول السياب فيها أن يكسر حواجز المتوارث ولكنه ظل محافظاً على موسيقى شعره بقدر عال، ولكنه برغم ذلك كان ينحدر أحياناً إلى ركاكة النثرية والخلط في تفاعيل البحور بما يجعل موسيقى النص ناشزة غير مستساغة كما في جيكور شابت، والمسيح بعد الصلب وقد جاءت بعض أبياته في هاتين القصيدتين غير موزونة. ولكن يبقى في الختام القول بأن التجربة في مجملها تومىء بثقة إلى قدرة السياب العروضية التي مسحت تجربته الشعرية بإيقاع موسيقي قوي وأصيل.

1- راجع الديوان، ج1 ص707, 708

2 – القافية:

إذا كان الشعر الحديث بدافع التجديد وظف الوزن العروضي بعد أن تجاوز مفهوم الشطرين، في خدمة الإيقاع العام للنص بدلاً من التركيز على موسيقى وحدة البيت، فإن هذا الدافع ذاته امتد به إلى القافية على اعتبار أنها دال موسيقي حي في إنتاج الدلالة ورسم الإيقاع الكلي للنص الشعري الحديث. من هذا المنظور غدت ماهية القافية في الشعر الحديث محددة على أنها أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي. القافية الجديدة إذن كلمة تتيح للقارىء الوقوف والحركة في آن واحد[1] باعتبارها دفقة موسيقية يختتم بها البيت الشعري يمكن عندها الوقوف والحركة ما دامت هذه الدفقة في كلا الحالين تسهم في بناء الإيقاع الكلي بكل أنغامه وتموجاته من خلال توظيف تكرير الوحدات الوزنية وأصوات الكلمات سواء في حشو البيت أم في حروف الروي ما دام التكرير يفيد التنويع لا التماثل.

بذا يمكن أن نغدو إلى تجربة السياب، لنرصد القافية فيها حيث نجد أول ما نجد أن تجربة السياب ذات شقين: شق عمودي وشق حر وفي كلا الشقين كان للسياب منهج في توظيف القافية.

فأما فيما يخص التجربة العمودية ومساحتها ليست بالقليل في المجموع لعام لأشعار السياب، فنجد أن القافية التي ترجع إلى بواكير الشعر ليست في موقعها حيث ينبغي أن تكون أي إنها قواف قلقلة

1-عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، ص.114

ركيكة، وهذا ناتج طبيعي لحداثة السياب في الممارسة الشعرية وقلة تمرسه في التعامل مع اللغة وتوظيف مفرداتها، وهو ما يمكن أن نلمسه في هذا المثال الذي أورده إحسان عباس من قصيدة أصداء البعاد:

أوام بقلبي للقا متزايد	وشوق لسلمى ذكره متوارد
صرعت جوى لما رنت لي بمقلة	يلم بها رسم الكرى ويعاود
ففتحت أنحاء الفؤاد بناظر	إلي غدت الحاظه تتوارد
وما كنت أدري أن عيناً كليلة	لتأسر قلباً في الهوى وتكايد[1]

وقد أحسن إحسان عباس صنعاً بتعليقه على هذا المقطع بقوله: فليس أشد إمعاناً في الركاكة من ذكره متوارد غدت الحاظه تتوارد وتكايد في مواقعها حيث وقعت.[2]

غير أن واقع التجربة الشعرية يؤكد تمرس السياب بعد ذلك وتمكنه من محصوله اللغوي وإفادته من توظيف القوافي. وقد مارس السياب أنماطاً عدة من التقفية منها وحدة القافية في المقطوعة الواحدة داخل القصيدة، من ذلك قصائده نهر العذارى، خواطر حائرة. لكن الغالب على تجربة السياب العمودية نزوعه إلى كتابة القصيدة ذات القافية الموحدة ونماذج هذا كثيرة منها قدر كبير في مجموعة أعاصير وكذلك قصيدته مرثية الآلهة التي بنيت كلها على قافية واحدة وروى واحد في سياق يوحى بأجواء الشعر العربي القديم ودور القافية في موسيقاه القوية.

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.40

2-المرجع السابق، ص.40

أما فيما يخص القافية في تجربة الشعر الحر فإنه يمكن القول بوجه عام: إن السياب كان حريصاً على التقفية قدر المستطاع؛ لأنه بطبعه كان حريصاً على جهارة الصوت الشعري وعلو النبرة رغبةً في توضيح خطابه الشعري وهو ما دفع النقاد إلى وصف موسيقاه بأنها مارش عسكري أي أنها جهيرة صاخبة. لكن الدقة تؤكد أن السياب بقدرته الايقاعية استطاع أن يوظف القافية في الشعر الحر توظيفاً فنياً ينفي عنها الرتابة الموسيقية ويجعلها مندمجة في روح النص تبني مع الوزن العروضي الإيقاع الكلي بما ينتج الدلالة الشعرية مفعمة بروح الإيحاء والتكثيف. وهنا يمكن التوقف عند نوعين من القافية في تجربة السياب:

1 - القافية المتوالية والمتناوبة:

في هذا النوع يبدو أثر تكرار مقاطع صوتية بذاتها وتناوبها مع مقاطع أخرى تبادلها الوظيفية في النص واضحاً في رسم الإيقاع الكلي. ويمكن أن نأخذ على ذلك مثالاً من قصيدة السياب مدينة السندباد حيث يقول:

جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثلج بلا رداء

صرخت في الشتاء

أقضّ يا مطر

مضاجع العظام والثلوج والهباء

مضاجع الحجر

وأنبت البذور، ولتفتح الزهر

وأحرق البيادر العقيم بالبروق

وفجر العروق

وأثقل الشجر[1]

ففي هذا المقطع يتوالى المقطع الصوتي المكون من الألف والهمزة في كلمات غذاء رداء، شتاء وتناوبه مع المقطع الصوتي المكون من حرف الراء الساكنة في كلمات مطر، الحجر، الزهر، الشجر، وكذلك التكرار للواو والقاف في كلمتي البروق، العروق. وهو ما يعطي إيقاعاً موسيقياً واضحاً.

2 – القافية المتجاوبة:[2]

يقصد بهذا النوع من القافية تكرير الشاعر لصيغ إسمية وصيغ فعلية فيداخل النص وليس في نهاية الأبيات فقط، وهو إذ يفعل ذلك إنما يسعى لضبط إيقاع النص كله وليس إيقاع البيت في وحدته لأن هذا الإيقاع الفرديللبيت جزء من إيقاع القصيدة العام الذي تسعى القافية المتجاوبة إليتحقيقه.

ومن أمثلة ذلك ما أورده محمد بنيس من قصيدة السياب وذلك قوله:

1-الديوان، ج1 ص.463

2-راجع دراسة محمد بنيس عن القافية المتجاوبة من كتابه الشعر العربي الحديث ج3 ص.144

أود لو أخوض فيك أتبع القمر

وأسمع الحصى يصل منك في القرار

صليل آلاف العصافير على الشجر

أغابة من الدموع أنت أم نهر

والسمك الساهر هل ينام في السحر

وهذه النجوم هل تظل في انتظار

تطعم بالحرير آلافاً من الإبر؟

وأنت يا بويب...

أود لو غرقت فيك ألقط المحار

أشيد منه دار

يضيء فيها خضرة المياه والشجر

ما تنضح النجوم والقمر

وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر

فالموت عالم غريب يفتن الصغار

وبابه الخفي كان فيك يا بويب.[1]

في هذا النص يسعى السياب لبناء قافيتين داخليتين على الأقل، كل واحدة منهما تتدرج ضمن نسق فرعي ذي علائق تواردية تجعل

1-الديوان، ج1 قصيدة النهر والموت ص.454, 455

عناصرها متجاوبة. فالنسق الفرعي الأول يختص بقافية اسمية أساساً هي: صليل، الدموع، النجوم، الحرير، المياه، النجوم، غريب. والثاني مركب ذو ترابط فعلى أساساً: أخوض فيك، يصل منك، غرقت فيك، يضيء فيها، أغتدي فيك كان فيك[1] إن الوقع الدلالي والإيقاعي الناجم عن تكرار هذه المركبات الاسمية والفعلية في جسد القصيدة له أثر فعال في بناء الإيقاع العام للنص من خلال تجاوب القافية الداخلية مع القافية الخارجية في خواتيم الأبيات بتواليها وتناوبها؛ لتتشبع النفس بجملة إيقاعية شديدة الخصوبة تنتجها القصيدة كلها في إطارها الكلي.

وهكذا تبدو القافية منسجمة مع الوزن العروضي والتوتر النفسي للسياب لتتضافر هذه البنى الموسقية مع علامات الترقيم التي يضعها السياب والشكل الطباعي الهندسي الذي رسم قصائده فيه والوقفات التي ينبغي الوقوف عندها ليتداخل السمعي والبصري معاً في تناسق مبدع يخلق الإيقاع العام للتجربة الذي تهيمن سلطته بدرجة فعالة على إنتاج الدلالة الشعرية. وهذا معلم من معالم التجربة الشعرية السيابية التي تؤكد معاصرته وإضافته إلى الشعر المعاصر وتراثنا الشعري معاً.

5 – 3

البناء الصوري والأسطوري:

إذا كان الشعر فناً باللغة موزعةً على نغمات الإيقاع، فإن فنيته أو

1-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص146 والجدير بالذكر أن مصطلحات القافية الإسمية والفعلية مصطلحات غير مستقرة نقدياً وقد لا تستساغ.

شعريته لا تتعمق هويتها إلا إذا اتكأت على عنصر التصوير الذي ينهض بروح العمل الفني من خلال توزيع بنيات اللغة توزيعاً خاصاً يكسبها إيحاءات دلالية مقنعة منبثقة من دقة الرصد ورشاقة التصوير وعمقه وجدته في السياق الشعري.

هذه الخصيصة التصويرية ليست جديدة على الشعر إذ هي أصل تليد من أصوله وليس إدراكها نقداً طريفاً على النقد إذ تنبه إليها منذ نشوء الإبداع الشعري بما يعني أن ملمح التصوير أساس متين من أسس التركيب الشعري ينبغي التنبه إليه في محاولة الكشف عن تضاريس القصيدة بوصفها بناءً علائقياً يفضي بعضه إلى بعض في حميمية وتضافر يهدم ويخلق في آن واحد. يهدم المواصفات العرفية والدلالات المعجمية للمفردات اللغوية ويخلق لها دلالات مغايرة، جديدة، ينتجها السياق الشعري ببنياته ومستوياته المتعددة والمتعاونة فيما بينها من علائق تحقق أعلى مستويات الشعرية للغة.

من هذا المنظور تكتسب الصور البلاغية الجزئية حيويتها في جسد النص فندرك قيمة الاستعارة بما هي كشف حدسي اهتدى إليه الشاعر لا ليقرب شيئاً أو ليصفه أو يجسده وإنما ليدركه إدراكاً نافذاً إلى تلافيف العمق وصميم الجوهر من خلال عملية تنوير المعنى الذي تحدثه الاستعارة مثبتة إياه في أذهاننا بوقوفنا على التشابه في التباين، وكذا التشبيه والكناية والمحسن البديعي لحظة تفاعلها في بنية السياق الشعري.

غير أن المسألة في الشعر الحديث لا تقف عند إطار الجزئيات البلاغية التصويرية وإنما تتخطى ذلك إلى أفق أرحب وهو ما يعرف

ب الصورة الشعرية بما لهذا المصطلح من لدانة ورحابة تشمل الاستعارة والكناية والتشبيه والرسم بالكلمات والوصف الإنفعالي العاطفي والتعبير بالدلالات الحسية وتجسيد المجرد وإدراك التشابه في التباين، دون أن نجزم بحصر الدلالة في تعريف بذاته إذ الصورة الشعرية في جوهرها فعل مستديم التمرد على الثوابت وبالتالي هو الروح النافخة على الدوام في روح العالم والتخطي الصاعد والمتدفق في صيرورة الكون[1] وهذا ما يجعلها ظاهرة مستأنفة تند عن التنظير المطلق والتقعيد الذهني الحاسم[2] ولكنها على أية حال ينبغي أن ترتكز على عناصر يجب توافرها لعل مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية واكتشاف علاقة وتحرك الخيال بين قطبين وإدماج الحسي المجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين، تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية، وفي الصور داخل البناء الشعري. والصورة أو الصور تكثيف هادف إلى الانتشار وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحد، وتوتر في الإدراك الفكري يخلف الانسجام.[3]

هذا الانتخاب والتكثيف في بنية الصورة هو الذي يتيح لها أن تحقق الإدراك أو التملك للمعنى إذ هي لم تعد أداة شعرية بقدر ما هي حالة شعريةتشع بالمعاني وتفيض بدفق الشعور ووهج الإيحاء وهو ما يكسبها نوعاً من الجرأة والمفاجأة والدهشة التي تزيدها

1-أمين ألبرت الريحاني، مدار الكلمة، دار الكتاب اللبناني دار الكتاب المصري، ص.44

2-محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، ص.82

3-محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ص.166

خصوبة وتجعل منها حلماً له قوانينه الخاصة بمرجعيتها الشعرية لا العقلية وهو ما ينبغي وضعه في الحسبان ونحن نسائل النص الشعري نقدياً.

بهذه التوطئة نسعى لدراسة البناء الصوري والأسطوري في شعر السياب لنقف على روافده ومنابعه وقدرة السياب التصويرية من خلال الصور الجزئية البلاغية واللوحات التصويرية والرموز والأساطير.

حين نطالع تجربة السياب الشعرية منذ باكورتها نستطيع أن نلمس حس التصوير الدقيق الذي يحرص عليه السياب وهو ما يزال في مراحل التجريب والبناء. ولعل هذه القدرة التصويرية هي الومض الشعري الذي أنجزه السياب في مثل هذه التجارب المبكرة. من هذا القبيل تصوير السياب لجو السوق في الليل معتمداً على التداخل الاستعاري والتشبيهي:

وتناثر الضوء على البضائع كالغبار

يرمي الظلال على الظلال، كأنها اللحن الرتيب

ويريق ألوان المغيب الباردات على الجدار

بين الرفوف الرازحات كأنها سحب المغيب[1]

هذه اللغة الاستعارية يبدو السياب قديراً عليها في هذه المرحلة في مثل قوله:

1-الديوان، ج1 في السوق القديم، ص.22

أشاهدت يا غاب رقص الضياء على قطرة بين أهدابها[1]

وقوله في قصيدة أخرى:

عيناك.. أم غاب ينام على وسائد من ظلال؟

ساج تلثم بالسكون فلا حفيف ولا انثيال

إلا صدى واه يسيل على قياثر في الخيال[2]

هذا التصوير الحسي الدقيق الذي يرسمه السياب لعيني الحبيبة فإذا هما غاب نائم على وسائد من ظلال في سكون تام كان انعكاساً لمرحلة الرومانسية التي شب عليها وظلت ملامحها ترمي بظلالها على تجربته الشعرية في كل مراحلها بما في ذلك مرحلة الالتزام السياسي وإن كانت هذه الظلال تتفاوت في كثافتها بين القتامة والوهج حتى ليمكننا أن نقول: إن انتماء السياب ذاته كان انتماء رومانسياً في كل مراحله وإن تدثر بثياب الواقعية. لقد كان التزامه حلماً يسعى به لتغيير الواقع وإعادة صياغته من جديد ولكن بخطوط وتضاريس تنأى عن صلابة الواقع وقسوته، وكان لهذا كله أثره في الصورة الشعرية.

غير أن تجربة الالتزام دفعت السياب إلى تطوير أدواته التصويرية وإخراجها من بوتقة الذات إلى حيز الموضوع والعموم وهو ما نلمسه في استخدام السياب لهذه المواد التصويرية نفسها الغاب عينا الحبيبة الظلال أو الظلام ولكن في سياق فني رفيع المستوى

1-الديوان، ج1 أهواء، ص15.

2-الديوان، ج1 عينان زرقاوان، ص64

جعل المحبوبة بعينها تمتزج وتتوحد مع دلالة الوطن ويصبح العشق علاقة قائمة لا بين ذات السياب وذات المحبوبة ولكن بين ذات السياب وذوات المجموع الوطني في سياق يصهر الذوات ويوجد بينها:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر(*)

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[1]

لكن ملمحاً تصويرياً يجب الانتباه إليه في تجربة السياب في سياق الالتزام وهو ما أطلق عليه إحسان عباس التهويل التصويري وجعله خاصية من خصائص السياب فهو «أمر شديد الصلة بقلبه وعاطفته»[2] هذا التهويل التصويري مرده التزام السياب وشعره بمسؤوليته الدعائية الحزبية وحمل لواء الخطابة التثويرية واستنهاض الهمم واستقطاب الجماهير، يضاف إليه ذلك ما أضفاه السياب على دعوته من مسحة العالمية والإنسانية في عمومها ورحابتها وما أجج ذلك من تكوينه الانفعالي الخاص ذي الدفقات الشعورية الفوارة وتأثره بروافد ثقافية متعددة. كل ذلك تضام ليجعل من تصوير السياب الشعري تهويلاً وقعقعة في كثير من قصائده مثل: فجر السلام ومجموعة أعاصير، ومراثية الثلاثة: مرثية الآلهة، مرثية جيكور، من رؤيا فوكاي، وفي حفار القبور، والمومس العمياء، المخبر، بور سعيد، وغيرها.

(*)راجع هذا المطلع كاملاً في مبحث الشاعر والمرأة في مدار الوطن الفصل الأول لتقف على توظيف السياب لهذا المطلع الغزلي في الرمز لقضية الوطن عامة وكيف أصبحت المرأة متوحدة مع الوطن في علاقتها بالسياب.

1-الديوان، ج1 ص،474

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص264

لقد كان السياب حريصاً على أن تكون لوحاته واضحة فضفاضة يندلح بعضها في بعض في تتابع ينفي عنها صفة الانتخاب والتكثيف والاختزال الشعري الواجب توافره في بناء الصورة فكأن صور السياب في هذه المرحلة أتت استجابة لرؤى ذهنية واضحة الخطط والمعالم يسعى السياب لاستكمال جزئياتها بالتعليل والاعتراض والمفارقة. ومن أمثلة هذا النوع من الصور قوله في قصيدة المخبر

أنا ما تشاء: أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين. أنا الغراب.

يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار، أنا الخراب!

شفة البغي أعف من قلبي، وأجنحة الذباب

أنقى وأدفأ من يدي. كما تشاء.. أنا الحقير!

لكن لي من مقلتي إذا تتبعتا خطاك

وتقرتا قسمات وجهك وارتعاشك إبرتين

ستنسجان لك الشراك

وحواشي الكفن الملطخ بالدماء، وجمرتين

تروعان رؤاك إن لم تحرقاك!

وتحول دونهما ودونك بين كفيّ الجريدة[1]

1-الديوان، ج1 ص338, 339

فإذا تأملنا هذه الصورة وجدنا مبالغة السياب التهويلية في رصد صفات المخبر ورسم معالم شخصيته. فتعدد صفات المخبر بين الحقير، الغراب، الدمار، الخراب دفع السياب لأن يفصل كل صفة ويضيف إليها ويزيد. ويدفعه إصراره على المفارقة إلى التقصي والاعتراض لرصد ترقب المخبر لفريسته بمقلتيه وما أضافه إليهما من صفتين هما: إبرتين، جمرتين، وما استلزمه ذلك من صفات إضافية. وكلها تفاصيل تنوء بها الصورة ويبدو فيها الافتعال الذهني واضحاً مما ينفي عن الصورة الشعرية الجرأة والغربة والخطف المدهش الذي يحقق معالم الشعرية فيها.

لكن هذا لا ينفي عن تجربة السياب القدرة التصويرية في لوحات نفسية شديدة الغور غاص فيها السياب في المكنونات الدخيلة لنفسيات شخصيات الحفار والمومس والمخبر ورصد هواجسها وبواعث السأم والتمرد والثورة وشبق اللذة والاشتهاء الجسدي رصد من عاشر الشخصيات من كثب فجاءت لوحاته مفعمة بالصدق التصويري والنفسي الآخذ. وقد مر بنا كثير من هذه اللوحات في المباحث السابقة.

وإذا كانت الصورة الشعرية تشكيلاً زمانياً ومكانياً فإنها تسعى لتكثيف هذه العناصر الزمانية والمكانية بمنطق الشعرية الذي يتجاوز الأمكنة بفواصلها ويخرق حاجز الزمن.

ومن هذا المنظور يمكن أن نرصد هذه الصورة التي يخاطب فيها السياب أمه بقوله:

أما رنّ الصدى في قبرك المنهار من دهليز مستشفى؟

صداي أصيح من غيبوبة التخدير أنتفض

على ومض المشارط حين سفت من دمي سفاً

ومن لحمي؟ أما رنّ الصدى في قبرك المنهار؟[1]

فبين القبر المنهار في جيكور ودهليز المستشفى الذي يمكث فيه السياب مغترباً بون مكاني شاسع وبين السياب المريض وأمه الميتة منذ زمن بعيد مساحة زمنية فضفاضة، وبرغم ذلك تبدو الصورة بمنطقها الشعري موحدة بين الأمكنة وخارقة لمساحة الزمن بين السياب والأم بما يجعل الصدى يرن في قاع القبر المنهار في جيكور فيحرك مشاعر الأم منتفضة على ألم ابنها وصياحه من وقع المشارط. هذا التكثيف هو الذي يمنح الصورة الشعرية إيحاءها النفسي بفعل يجعلنا نتجاوب مع مأساة السياب.

في بعد آخر من أبعاد التصوير الشعري تكتسب الصورة خصوبتها من جرأتها وغرابتها التي تصدم العقل والواقع ولكنه الخلق الشعري هو الذي يسوغ لها وجودها في سياق النص. فإذا تأملنا هذه الصورة التي رسمها السياب بقوله:

والحمام الأسود

يا له شلال نور منطفي!

يا له نهر ثمار مثلها لم يقطف!

1-الديوان، قصيدة نسيم من القبر، ص673

يا له نافورة من قبر تموز المدمى تصعدا![1]

صدمتنا بمنطقها القائم على المفاجأة والجرأة في الجمع بين الأضداد بغية توليد الدلالة الشعرية. فالسياب وهو يتحدث عن حدائق وفيقة في العالم السفلي اختار للحمام اللون الأسود وهو ما يناقض الدلالة الشائعة من حيث اللون، ومن ثم يصبح حمام حدائق وفيقة حماماً من نوع خاص كما صوره السياب لا ينبغي لنا إخضاعه لمرجعية عقولنا وإنما يرجع إلى مرجعية المجاز اللغوي وقانون صياغة الصورة الشعرية، وبهذا وحده يمكن أن نتقبل صورة السياب التي جعلت الحمام أسود، وزادت على ذلك بأن جعلت هذا الحمام الأسود شلال نور بما لدلالة النور من تقابل حاد مع لون السواد المظلم ولكنه التقابل المولد للمعنى في ضوء دهشة التصوير وخصوبته في هذاالسياق التصويري يمكننا أن نتوقف عند صورة أخرى للسياب قامت علياالجرأة في الجمع بين المتناقضات لتوليد الدلالة الشعرية في نسق تصويري ممتع. فحين كتب السياب عن غارسيا لوركا الشاعر الإسباني كتب يقول:

في قلبه تنور

النار فيه تطعم الجياع

والماء من جحيمه يفور:

طوفانه يطهر الأرض من الشرور[2]

1-الديوان، ج1 ص126

2-الديوان، ج1 ص333

فالجمع بين التنور النار والماء الطوفان في فضاء القلب البشري تناقض حاد يصدم منطق الأشياء وبخاصة إذا كانت النار التي تزول بالماء هي المولدة له في دفقات فوارة تسير طوفاناً يطهر الأرض. كيف صاغ السياب ذلك؟

إن هذا الخرق لمنطق الأشياء مبرر بمنطق الصورة الشعرية التي تسعى لكشف المكنون النفسي والفكري للوركا في إيمانه بالثورة التي تتفجر ناراً تطهر الواقع من الفساد والظلم، وهنا تكون الثورة النار، حيزاً حاوياً المتناقضات يهدم ويبني في آن واحد فتصبح النار التي تحرق المثالب ماءً يولد الحياة.

يقودنا هذا الملمح الصوري الأخير إلى الترقي في دراسة البناء الصوري في تجربة السياب لنقف على عنصر هام من عناصر التكوين الصوري وبخاصة في شعر السياب وهو العنصر الرمزي والأسطوري بما لهما من دلالة خصبة تثري الصورة الشعرية. غير أننا قبل أن نرصد عنصري الرمز والأسطورة، بحاجة إلى العودة إلى المنبع حيث الجذور الثقافية والروافد المعرفية التي تفاعل معها السياب فأثرت في تشكيل وعيه الشعري رؤيةً وبناءً، وبالتالي فإن هذه الروافد المعرفية التي هاجرت إلى السياب كان لها مردودها الأكيد في بناء الصورة في سياق التجربة.

تجمع الدراسات النقدية التي تناولت السياب على تأثره بعدد من الشعراء العرب والأجانب، و لم ينف السياب شيئاً من ذلك بل إننا نلمس كثيراً من المباهاة الثقافية والفخر المعرفي في إجابة السياب عن سؤال وجه إليه بشأن مسألة التأثر بالشعراء الآخرين فجاءت إجابته

مفعمة بهذه النبرة: ... علاوة على ذلك فهذا السؤال واسع كل السعة لأنه يكاد يشمل الشعراء العرب والإنكليز والشعراء الآخرين الذين ترجمت أشعارهم إلى اللغة الإنكليزية أو العربية. أما من الشعراء العرب القدامى فأبو تمام والمتنبي أكثر من أعجبت بهما. وأنا معجب بعدد من الشعراء العرب المعاصرين ولكنني لست متأثراً بواحد منهم إطلاقاً لأن هذا الإعجاب جاء بعد أن كونت لنفسي أسلوبي الخاص وشخصيتي الشعرية المستقلة فأنا أعدهم زملاء لا أساتذة. وأما من الشعراء الإنكليز فشكسبير وجون كيتس أحبهم إلى نفسي وأكاد أعتبر نفسي متأثراً بعض التأثر من ناحية الاهتمام بالصور بحيث يعطيك كل بيت صورة وبشكسبير من ناحية الاهتمام بالصور التراجيدية العنيفة، وأنا معجب بتوماس إليوت من الشعراء الإنكليز المعاصرين متأثر بأسلوبه لا أكثر لأنني نقيضه تماماً من حيث الفكرة ومن حيث نظرتي إلى الحياة، ولا تنس دانتي فأنا أكاد أفضله على كل شاعر.[1]

وحين عرض عليه السؤال ذاته في مرحلة شعرية متأخرة ركز إجابته على شاعر عربي وشاعرة إنجليزية هما أبو تمام وإديث سيتول فقال: حين أراجع إنتاجي الشعري ولا سيما في مرحلته الأخيرة أجد أثر هذين الشاعرين واضحاً، فالطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الآن هي مزج من طريقة أبي تمام وطريقة إيديث سيتويل: إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في

1-محمود العبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، مطبعة المعارف، بغداد، ط1965 ,1 ص.82

كتابة الشعر.[1]

غير أن هذا التصريح ليس آخر تصريحات السياب في هذا الصدد فحديثه عن علاقته بالشعراء الذين تأثر بهم ممتد يكثر ترداده في الصحافة والرسائل التي يخطها إلى أصدقائه. ويمكن من هذا كله أن نرصد بعض الأسماء التي رددها السياب في معرض الحديث عن التأثر بالآخرين. فمن العرب ذكر: أبا تمام، البحتري، ابن الرومي، المتنبي، شوقي، الجواهري، وعلي محمود طه. ومن الإنجليز ذكر: شكسبير، كيتس بروك، إليوت، شللي وسيتول. وفي خاتمة المطاف لا ننسى شاعره الإيطالي المفضل الذي يكاد يفضله على كل شاعر دانتي بالإضافة إلى غارسيا لوركا الذي أهداه قصيدة باسمه.

ونحن حين نقف أمام هذه الأسماء الشعرية الكثيرة بظلالها الأدبية نجد المساحة الزمنية والمكانية التي تحرك فيها السياب كبيرة. فليس من اليسير هضم هذه الروافد المعرفية والشعرية المتنوعة تراثاً ومعاصرةً ورؤيةً وبناءً، ومن ثم ينبغي علينا أن نشفع هذه الأعلام الواردة في تصريحات السياب بتعليق نقدي حذق كتبه إحسان عباس تعليقاً على إحدى تصريحات السياب بشأن مسألة التأثر إذ يؤكد أن الحقيقة كانت أقل من ذلك كثيراً، فقد ظل دانتي والمتنبي وشكسبير أسماء تذكر في معرض المباهاة الثقافية، كما توارت صورة إليوت ومن قبلها صورة كيتس، ولم تبق من علي محمود طه إلا أصداء باهتة ذابت قبيل أنشودة المطر فيما أحسب ... أما الجواهري أعظم شاعر ظهر في هذه الحقبة من شعرنا الحديث و

1-خضر الولي، آراء في الشعر والقصة، مطبعة دار المعرفة، بغداد، ط,1956 ,1 ص.14

أستاذ هذا الجيل الطالع من الشعراء العراقيين فلم تبق منه إلا رحى تطحن قروناً قعاقع يستدعيها المقام.[1]

ثم يحصر عباس تأثر السياب في شاعرين أجنبيين هما: غارسيا لوركا وإديث سيتول، بقوله: والحقيقة أن السياب في بحثه عن منبع شعري يتلاءم وطبيعته ومنهجه وقع تحت تأثير كل من لوركا وإديث سيتول.[2]

وبهذا تكاد تكون الصورة واضحة في رصد علاقة السياب بمن تأثر بهم في مراحله الشعرية المتعاقبة، وإن بقيت المسألة في حاجة إلى صياغة نقدية مستقلة تلتزم المساءلة النقدية المقارنة التي تكشف في تأن عن بواطن التأثر في تجربة السياب ومنابعها الثقافية الأصلية وكيفية تفاعلها في جسد التجربة السيابية وهو ما لا تحتمله هذه السطور. ولكن يمكن أن نخلص إلى القول: إن السياب تأثر بعدد من الشعراء العرب في الصورة والمفردات اللغوية كما مر بنا في دراسة اللغة كما أنه تأثر بإليوت ولوركا[3] وغيرهما ولكن التأثير الواضح والقوي كان للشاعرة الإنجليزية إديث سيتول. ويبدو أن

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب ص251 ,250 بتصرف.

2-المصدر السابق، ص.251

3-في شأن مسألة تأثر السياب بالشعراء الأجانب وغيرهم يمكن مراجعة عدة دراسات منها دراسة إحسان عباس الينابيع الثقافية ضمن كتابه بدر شاكر السياب صص250 وما بعدها، ودراسة عبد الجبار عباس السياب في فصل عقده للمقارنة بين إليوت والسياب في التراث والأسطورة والاقتباس، ص149 وما بعدها، ودراسة حسن توفيق عن السياب شعر بدر شاكر السياب ص331 وما بعدها، ودراسة محمد بنيس عن هجرة النص ضمن كتابه الشعر العربي الحديث ج3 ص196 وما بعدها، ودراسة على البطل شبح قابيل بين إديث سيتول وبدر شاكر السياب وقد حاول هؤلاء النقاد رصد هذه العلاقة بنسب تتفاوت من ناقد لآخر.

تعلق السياب بها لم يكن فنياً محضاً وإنما كان فنياً ونفسياً في آن واحد. يتضح ذلك في تعليل إحسان عباس لهذه العلاقة بقوله: لكن الجواذب التي ربطت السياب بشعرها كانت متنوعة: فقد كان يريد منبعاً غير إليوت الذي حاول البياتي أن يحاكي بعض نماذجه ولهذا فهو يرجو على إقراره بعظمة إليوت أن ينفي عن نفسه تأثره به لكي لا يرد هو والبياتي مورداً واحداً، ثم إنه عجز عن أن يجد ضالته في شعر ديلان توماس رغم التقارب الشديد بين هذا الشاعر وإديث ستول، لأن توماس أشد غموضاً وأكثر تجوزاً في الاستعمال اللغوي والصوري، وكان اهتداؤه إلى شاعرة من غير الطبقة الأولى يعد كشفاً يبعث في النفس الارتياح إلى استقلاله في النظرة والانفراد عن الآخرين. وقد أعجبه في شعرها ذلك الفزع الذي تغلغل فيه بسبب الحرب وتفجير القنبلة الذرية، ففي هذه المرحلة قل احتفالها نسبياً بموسيقى الألفاظ، كذلك كانت تجمعه بهارابطة أخرى هي حاجة الاثنين إلى التركيز وشغفهما بترصيع القصائد بالدلالات الأسطورية، لا اتخاذ المبنى الأسطوري محملاً للقصيدة كما يفعل إليوت.[1]

من هنا نلمح أن العلاقة بينهما السياب وسيتول لم تكن قناعة فنية مطلقة بقدر ما هي اختيار شخصي متعمد يخدم أغراضاً ذاتية يسعى إليها السياب في حومة المنافس الشعرية مع أترابه.

بيد أننا في حاجة ماسة لأن نلتفت بدقة إلى ملمح آخر في سياق العلاقة بين السياب ومن تأثر بهم من الشعراء وبخاصة إديث

1-إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص.254

سيتول. هذا الملمح لا ينحصر في تأثر السياب المباشر في بعض الصور أو ترجمة بعض الأبيات الشعرية وتضمينها قصائده، وإنما يكمن جوهره في تفتيح أعين السياب على أدوات شعرية ثرة مفعمة بالخصوبة الفنية ممثلةً في الرمز والأسطورة وتوظيفهما توظيفاً فنياً يخدم المعنى الشعري ويغني الصورة الشعرية وبخاصة الرموز المسيحية مثل: الصليب، الجلجلة، القيامة، المسيح، الفداء، فهذه الرموز كلها مرجعها الإنجيل وحده وهي بمرجعيتها الإنجيلية ذات صبغة دينية محضة ولكنها في هجرتها إلى أشعار إليوت وسيتول وغيرهما اكتسبت مرجعية إضافية يسرت عليه التعلق بها وهي المرجعية الشعرية التي استغلت الدلالات التراثية لهذه الرموز وأفادت منها في بناء الرؤية وتوجيه الخطاب الشعري. ومن ثم فإن علاقة السياب بمن تأثر بهم من هذا المنظور وبخاصة سيتول، تكتسب إستراتيجية تحصينية تعطي لاختياراته الإنسانية الحرة مناعة ودفاعية تهدف مقاومة واقع لا إنساني وخطابه التبريري.

إنها إستراتيجية الاندماج في خطاب شعري له رؤية نقدية للحداثة التكنولوجية على الأقل.[1]

من هنا كانت تمتاح السياب لمحة المباهاة الثقافية والفخر المعرفي بعلاقته بسيتول وغيرها ممن تأثر بهم أو ادعى أنه كذلك، فكأنه منح نفسه بهم يقين الرؤية وأمن غائلة الطريق.

فمن نماذج الصور التي تأثر فيها بسيتول محاولته تصوير الإحساس بحركة الحياة الوليدة تنبض في الجذور والعروق بعد أن

1-محمد بنيس الشعر العربي الحديث، ج,3 ص.203

خيم جو الموت القاتم. وذلك قوله في قصيدة المبغى في ختام تفاؤلي:

... ولكنني في رنة الأصفاد

أحسست.. ماذا؟ صوت ناعوره

أم صيحة النسغ الذي في الجذور؟[1]

وهو انعكاس واضح لقول إديث سيتول في قصيدتها ظل قابيل:

And through the Works of death

The dust's aridity, is heard the sound

Of mounting saps like monstrous bull - vices Of

unseen fearful mimes

وترجمتها هي:[2]

ومن خلال أعمال الموت

ومن خلال جفاف الغبار

يسمع صوت النسغ الصاعد كأنه

أصوات ثيران هائلة تنبعث

من ميامس غير مرئية مرعبة

1-الديوان، ج1 ص.452

2-نقلاً عن إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص256,dith Sitwell - Collected poems
372- P

هذه الصورة بفاعلية تكرارها وإشعاعها في صور السياب تؤكد ملمح التأثر القوي لا في الصورة فحسب، ولكن في جوهر بناء الرؤية الشعرية القائمة على الانفراج التفاؤلي وتنوير جو الموت القاتم والجفاف والجدب بومضة الميلاد وخصوبة الحياة عبر سبل صياغية متعددة بما يجعل من الرؤية رؤيا مبشرة. وهذا هو الجوهر الأصيل في تجربة السياب كما فصلناه فيما سبق من مباحث الدراسة.

من هذا المنظور الرؤيوي عمد السياب إلى تكنيك الرمز في بناء الرؤية والصورة الشعريتين لأنه أكثر امتلاءً وأبلغ تأثراً من الحقيقة الواقعة [1] بما له من قدرة إيحائية مشعة تتجاوز الإطار المباشر للنص وتتيح فرصة التأمل الخصيب فيما وراءه بإضاءته التي تدفع الوعى أن يستشف عالماً لا حدود له. لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر.[2]

وكان أبرز الرموز عند السياب هو المطر وما تفرع عنه من رعد وبرق وريح وبما التقى معه في الدلالة كالنهر بويب بمائه ومحاره، وكذلك قريته جيكور حين تنفلت من إطارها الفردي الضيق لتغدو مركز الكون بأسره، كما كان للمسيح فاعلية رمزية رئيسة في تجربة السياب وما جاوره من رموز الجلجلة والصلب والقبر والقيامة وغيرها.

هذه الرموز بما بينها من وشائج دلالية وبما يضاف إليها من

1-عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، ص.138

2-أدونيس، زمن الشعر، ص.160

الدلالات الرمزية الأسطورية لتموز وعشتار تعد الركائز الصلبة التي تقوم عليها الرؤية السيابية في عمق التجربة الشعرية مجسدة بظلالها الدلالية الموظفة فنياً بإحكام رؤية الموت والميلاد، أو الظلام والنور، أو السلب والإيجاب أو السكون والحركة المفعمة بالحياة، أي أنها تشكل في جوهرها الأصيل حس الصراع الحاد بين الواقع بكينونته المتردية وما ينبغي أن يكون أو يحلم به السياب مستشرفاً إياه في مستقبل آت.

من هنا يحمل المطر دلالة التطهير والتوليد بما هو إيحاء إلى الثورة المرتقبة التي تحرق الفساد والظلم وتبذر الحياة الوليدة ويصبح نهر بويب رحماً حانية ينزع إليها السياب موتاً ينسرب ذرات ماء تسير في أعراق النخيل والسيقان والشجر تتدفق بالحياة، ويصبح المسيح الموت الفدائي البطولي الذي يجسد روح التضحية الذاتية موتاً من أجل حياة المجموع الإنساني، ويصبح تموز أو أدونيس الموت الذي ينتج الخصوبة والحياة ويقتل الجفاف والجدب. لذلك فإن هذه الرموز الأسطورية وغير الأسطورية تصهرها جميعها وشائج رؤيوية واحدة تجعل من تكرارها في سياق التجربة السيابية إلحاحاً على الغاية التي يصبو إليها والحلم الذي يرسمه بثقة ويدعو إلى تحقيقه بإنسيابه عبر الصياغة الرمزية في عمق التجارب المتوالية.

وحين غدا السياب قومياً لم تفقد هذه الرموز فاعليتها وإن توارت بسبب استلهام السياب للرموز العربية الإسلامية مثل ذي قار، العنقاء، البراق، حراء بما لهذه الرموز من موروث تراثي وروحي.

وحين ألم به المرض وأفسحت النهاية عن قتامتها استدعى أيوب والمسيح والعازر والسندباد وعوليس رمزاً للصبر والأمل في الشفاء والرحلة والسفر. وقد مر بنا كثير من هذه النماذج.

مما سبق يمكننا أن نتأمل بناء الصورة الشعرية عند السياب على إيحاء الرمز وظلاله الدلالية كما في هذه الصورة:

يقول السياب في قصيدته مدينة السندباد:

جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثلج بلا رداء

صرخت في الشتاء:

أقض يا مطر

مضاجع العظام والثلوج والهباء

مضاجع الحجر

وأنبت البذور، ولتفتح الزهر

وأحرق البيادر العقيم بالبروق

وفجر العروق

وأثقل الشجر[1]

إن بناء هذه الصورة يقوم على عناصر طبيعية ممثلة في القبر والثلج

1-الديوان، ج1, ص463.

والشتاء والمطر والحجر والبذور والزهر والشجر. لكن المطر هو العنصر الرئيس فيها الذي ينتج الدلالة ويبعث الحركة الخصبة في الصورة الشعرية. فحين يبدو السياب جائعاً في قبره عرياناً في الثلج في حضور الشتاء زمن الخصب والمطر، يصبح استدعاء المطر ضرورة واقعية وفنية معاً يتطلبها الواقع والسياق الشعري بما أسنده إليه السياب من أفعال الهدم والبناء ممثلة في أقض أحرق بوصفهما فعلى هدم وأفعال: أنبت، لتفتح، فجّر، أثقل بوصفها أفعال بناء، وكلا النوعين من الأفعال مسند إلى فاعل واحد هو المطر من خلال صيغ الخطاب المباشرة بما يعني أن المطر هو مبعث الحركة السالبة والموجبة في آن.

إن الصورة بمنطق الواقع مقنعة بما لدلالة المطر من صلة بإزاحة الجوع والجفاف وإنبات البذور والزهر... ولكن الصورة لا تقف عند هذا الإطار إذ تنقلها الدلالة الرمزية للمطر إلى ما هو أبعد من ذلك فتتسع دلالة القبر لتشمل الوطن كله في جوعه وركوده وسكونه المميت وتغدو دلالة المطر متحدة مع إيحاء الثورة التي تطهر الحياة من أرجاسها ومفاسدها وجوعها وعريها وتلد أسباب الحياة التي يحلم بها السياب. وبذلك تغادر الصورة الشعرية أرضية الواقع لتترك في الأذهان وهج التطلع إلى تفجر الثورة.

فإذا تركنا هذا النوع من الرمز وجدنا أن الرموز الأسطورية تشكل معلماً رئيساً في تجربة السياب وبناء صورته الشعرية. وقد أجمع نقاد السياب على أنه مقدم على أقرانه في استخدام الأسطورة حتى تكاد لا تخلو قصيدة له من أسطورة ما.

وقد حاول السياب ذاته أن يبرر استخدامه الأسطورة على هذا النحو فتنوعت تبريراته بين الأصول الفنية والوقائع السياسية حيث يتوارى الشاعر في الأساطير هرباً من ممارسات السلطة الحاكمة، ولكن يبقى تبريره الفني أكثر مواءمة لطبيعة الشعر الحديث إذ يقول:

لم تكن الحاجة إلى الرمز وإلى الأسطورة أمس مما هي عليه اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح وراحت الأشياء التي كان بوسع الشاعر أن يقولها أو يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً، أو تسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن؟. عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد. كما أنه راح من جهة أخرى يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن.[1]

وهذا كلام على الرغم من وجاهته لا يخلو من مراوغة ولا يسلم من جدل. ذلك أن الناظر الدقيق في تجربة السياب يقف على أن توظيفه للأسطورة لم يكن اهتداءً منه إليها أي لم تكن الأسطورة- كأداة شعرية- كشفاً سيابياً وإنما اهتداؤه إليها جاء عن طريق من تأثر بهم من العرب والأجانب فقد فتح هؤلاء وأولئك فيه حاسته الشعرية التي أدركت الوشائج الدقيقة التي تقارب بين الشعر

1-مجلة شعر البيروتية، عدد3, 1957, ص112.

والأسطورة.بما أن الأسطورة لغة سرية أو لغة رقية، لغة التخوم الأولى بما فيها من عضوية وبكارة لها مرجعيتها الخاصة المحددة في تصوير الوجود تصويراً خاصاً وتفسيره بأنساق أسطورية وانفتاحها المطلق على الزمن. ومن ثم تكتسب الأسطورة قيمتها الإجرائية.بما هي نمط خاص كما يقول كلود ليفي شتراوس يكون وصفه غير ذي زمن محدد إنها تفسير الحاضر والماضي وكذلك المستقبل[1] فإذا أضفنا إلى ذلك هاجس الثرثرة الثقافية والاستعراض المعرفي عن طريق حشد تنويعات مختلفة من الأساطير قد لا تتواءم في نص واحد أدركنا وقتئذ أن المسألة لا تقف عند حد بناء عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد بقدر ما هي بناء واجهة شعرية متخمة بأنساق ثقافية مختلفة. ولعل هذا هو السر في إفساد بناء بعض من القصائد التي أقامها السياب على محمل أسطوري.

وحتى لا يشط بنا الجدل بعيداً عن غايتنا نعود إلى رصد الأسطورة في بناء الصورة الشعرية عند السياب حيث نجده استخدم عدداً كبيراً من الرموز الأسطورية الإغريقية والبابلية والعربية. فمن الأساطير الإغريقية: أدونيس، سيزيف، أبو الهول ميدوزا سربروس جانيميدس برسفون، أورفيوس، وهرقل... وغيرهم. ومن الأساطير البابلية: تموز، عشتروت، بعل، أتيس، هذا بالإضافة إلى الرموز التي وردت إليها إشارات دينية مثل: قابيل، هابيل، آدم، المسيح، محمد، أيوب، لعازر، يهوذا.

1-راجع شاكر عبد الحميد، الزمن الآخر: الحلم وانصهار الأساطير، فصول، عدد4 ج2, سبتمبر 1985, ص230.

كما استخدم من الأساطير الشعبية العربية: السندباد، شهريار، أبا زيد الهلالي، عنترة. هذه الطاقة الأسطورية الثرية نجح السياب في كثير من تجاربه في توظيفها توظيفاً فنياً يحقق عملية الصهر الأصيلة للأسطورة في جسد التجربة الشعرية بما يضفي عليها طاقات فنية تفيض بالإيحاء والعفوية والبكارة الآخذة. ولعل أهم نماذج في هذا الصدد قصيدته مدينة بلا مطر، وأنشودة المطر، وأغنية في شهر آب، والنهر والموت، ورحل النهار وغيرها حيث تبدو التجارب مفعمةً بالأجواء السحرية للأسطورة.

والآن يمكن أن نأخذ مثالاً نبين فيه أثر الأسطورة في بناء الصورة الشعرية. يقول السياب في قصيدته رسالة من مقبرة وهو يصور الثورة في المغرب العربي ليحث بها سكان المشرق العربي:

هذا مخاض الأرض لا تيأسى

بشراك يا أجداث، حان النشور!

بشراك.. في وهران أصداء سور.

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على الأطلس![1]

إن التحوير الذي أحدثه السياب في سياق أسطورة سيزيف الذي يمثل العذاب الآدمي بحمل صخرته كل يوم وتكرار هذا الفعل دون انتهاء هذا التحوير هو الذي تقوم عليه الصورة الشعرية بعد انصهار

1- الديوان، ج1، ص.392, 393

الأسطورة فيها. فالصورة صورة ختامية تفاؤلية تبشر بانفجار الثورة في المشرق العربي كانفجارها في المغرب العربي، فالأرض حبلى بجنينها الثوري، والأجداث تشرئب متطلعة إلى اليقظة والبعث على وقع أصداء الثورة في الجزائر. وفي هذا السياق تدخل الأسطورة بعد تحويرها وتعديل مسارها لتتواءم مع السياق الشعري، فسيزيف الذي كان معذباً، وبما له من دلالة تراثية أسطورية قابعة في منطقة اللاشعور الجمعي، يبدو منتصراً مستقبلاً ضوء الشمس بعد أن ألقى عنه عبء صخرته وعذابه الزمني الممتد في عمق التاريخ، وبذلك تفيد الأسطورة الصورة الشعرية غناءً وخصوبة من المفارقة التصويرية بين المدلول التراثي الأسطوري لسيزيف ومدلوله الشعري في جوهر الصورة الشعرية ليتجاوز بها السياب أطر الذات منفتحاً بها على آفاق رحيبة.

غير أن أكثر الأساطير الجديرة بالتأمل في تجربة السياب هي أسطورة تموز ومقتله بناب الخنزير البري وبكاء حبيبته عشتار عليه وبحثها عنه في العالم السفلي وعموم الجفاف والجدب وموت الحياة على الأرض بغيابهما ثم انبثاق الحياة بثمارها وزهرها وسنابلها بعد عودتهما إليها مرة ثانية.

إن هذه الأسطورة محور رئيس في رؤية السياب وفي صياغة تجاربه حيث تكمن فيها بالقوة والفعل بالتقائها مع معلم رئيس من معالم رؤيته الحياتية والشعرية هو السلب والإيجاب أو الموت والميلاد. لقد كان جبرا إبراهيم جبراً موفقاً في رصده لهذه الأسطورة في شعر السياب بقوله: ففي أسطورة تموز بعد عام 1954

تلتقي خطوط شعره كلها وتتفرع عنها وهي الينبوع الذي يستقي منه معظم صوره الشعرية.[1]

لقد كان لهذه الأسطورة أثر قوي جعل منها ظاهرة شعرية فيما يعرف بـ«الشعراء التموزيون» نسبة إلى من جعلها أساساً رؤيوياً يقوم عليه شعره، ولعل السياب كان أكثرهم جميعاً تمثلاً لهذه الأسطورة. وقد مر بنا مبحث كامل ضمن الفصل الثالث عن هذه الجزئية.[2]

في بعد أخر يلجأ السياب إلى صهر مجموعة من الأساطير والرموز في نص واحد بحيث تنهض بالرؤية الشعرية في إيحاء فذ دون أن نعزو هذه الصورة إلى أسطورة بعينها أو رمز بذاته.

من هذه النماذج قول السياب في قصيدته جيكور والمدينة:

وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار:

دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟

ولحمي هو الخبز لو تأكلونه!

وتموز تبكيه لاة الحزينة[3]

ففي هذه الصورة الجزئية من القصيدة تشتبك دلالة رمز المسيح

1- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص.19

2-في هذا الصدد يمكن مراجعة مبحث أيديولوجية تموز المسيح من هذه الدراسة، وكذا دراسة محمد بنيس الشعراء التموزيون والأسطورة ضمن كتابه الشعر العربي الحديث، ج,3 ص,213 ودراسة أسعد رزوق الأسطورة في الشعر العربي المعاصر.

3-الديوان، ج1 ص.417

في عشائه السري الأخير مع تلاميذه مع دلالة الأسطورة التموزية حيث يموت تموز وتبكيه لاة حبيبته في العالم السفلي وبين دلالة التضحية في دم ولحم المسيح اللذين أصبحا ماءً وخبزاً وبين موت تموز وغياب الحياة، من خلال هذا كله تتعقد الدلالة الشعرية وتتكون الصورة من أنساق رمزية متداخلة في علاقات مشتبكة تفيض إيحاءً مشعاً.

غير أن السياب ليس موفقاً هذا التوفيق دائماً ففي بعض من نصوصه الشعرية تبدو الأسطورة محشورة حشراً غير مبرر إلاّ بمنطق الاستعراض الثقافي والتكلف الذهني الفج الذي يقتل خصائص الشعرية في الأسطورة الشعر معاً، ولعل قصيدة المومس العمياء تغص بفيض مؤلم من هذه الأساطير التي ترابط حول القصيدة من كل صوب مضيقة عليها كل منطلق ومرهقة القارىء إلى حد بعيد يصرفه عن تذوق الشعرية فيها.

وإذا كان السياب سعى جاهداً لأن يحصن تجربته بكل روافد التقنية الشعرية الحديثة التي تقوم عليها الصورة الشعرية، كما مر بنا في الأسطورة، فإنه يعضد ذلك كثيراً بما يضفيه على صوره من سياقات درامية تقوم على الصراع النفسي بين المتناقضات، وكذلك استعانته بالحوار والمونولوج الداخلي في حواريه عميقة مع النفس الغائرة تجسد الصراع بين الرغبات المتناقضة أو بين أزمنة مختلفة من الماضي والحاضر والاسترجاع الزمني للذكريات. ففي قصائد المومس، الحفار، المخبر شيء كثير من هذه التقنيات التعبيرية الحديثة التي حقق بها السياب كثيراً من معالم الحداثة الشعرية وإن شابها

الإخفاق في بعض أحيانها.

على أننا برغم إقرارنا ببراعة السياب التصويرية لانعدم في هذه التجربة أن نجد انحداراً وتسطحاً يصل حد النثرية البعيدة عن لمح الشعر وعبق إيحائه. من هذه الصور قوله في غريب على الخليج:

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون!

أيخون إنسان بلاده!؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟[1]

فهذه التقريرية الفجة ليس فيها من معالم الشعرية ما يجعل منها صورة نابضة عامرة بالايحاء والأجواء السحرية التي تخطف الأذهان وتلمح دون أن تصرح وتقرر بهذا القدر.

وهكذا تبدو تجربة السياب من منظورها الفني ثرية متدفقة بعناصر شعرية خصبة في اللغة وتوظيف بنياتها وصياغتها في سياق النص وفي الايقاع ونغماته واتساع مساحته، وفي الصورة وترقيها وخصوبتها بروافد شتى من التراث العربي والأجنبي والأسطوري المتنوع.

لقد منح السياب ذاته وكيانه تجربته الشعرية حتى خرجت على هذا النحو المتميز في كمها وكيفها في زمن قصير فكان فيها من جوانب الإبداع ومعالم التجديد الأصيل ما لا ينقص منه تقصيره في قليل من جوانبها بفعل ظلال داكنة لعلها حجبت عنه يقين الرؤية في غسق الدجى.

1-الديوان، ج1 ص320.

الخاتمة

في مقدمة هذه الدراسة طرحنا الحيثيات التي رشحت موضوع الموت والميلاد بمعناهما الواسع ليدرس من خلال أشعار السياب وأشرنا إلى ما لموضوع الموت من خصوصية وما لشعر السياب من سمات تجعل منه انعكاساً لهذا الموضوع.

كما طرحنا الفرض النقدي الذي افترضناه لتفسير إنتاج شعر السياب من خلاله على أساس أن الموت بدلالته العميقة هو موضوع شعر السياب وقضيته وهو ما سميناه بـ«الرؤية المركزية المولّدة وقصدنا بها جدلية السكون والحركة أو البناء والهدم أو الموت والميلاد في نسقها التتابعي الذي يتولد بعضه من بعض في دروات متعاقبة تخلق التجارب وتفرز الإبداع في شعر السياب.

وفي التمهيد عرضنا الخطوط الرئيسة في حياة الشاعر.

وقد قسمنا هذه الدراسة إلى خمسة فصول:

في الفصل الأول البحث عن السراب درسنا علاقة السياب بالمرأة في سياقاتها المختلفة حسب تطورها الزمني مع الشاعر فرصدنا دلالة الموت وصفات السياب الخاصة وصدمة اللقاء الأول مع المرأة الأم والموت الذي اختطفها مبكراً وأثر هذا اللقاء المؤلم في حياة السياب وعلاقته بالموت الذي اختطف جدته بعد أمه فأصبح السياب لا يجد من يحنو عليه.

ثم درسنا علاقة السياب بالمرأة في مدار الحب فرصدنا علاقاته العاطفية في سياقها التتابعي وصولاً بها إلى مرحلة الزواج

والاستقرار. وقد بينا أن إخفاق السياب في كل تجربة كان نوعاً من الموت يدفعه إلى حتمية البحث عن ولادته الجديدة في علاقة عاطفية ثانية يختلق السياب لها حيثياتها.

ثم درسنا علاقة السياب بالمرأة في مدار الوطن وهي المرحلة التي تخلى فيها السياب عن ذاتيته الرومانسية وأصبح لشعره مضمون أيديولوجي فأصبحت المرأة رمزاً للحبيبة والوطن معاً. وفي مدار الذكرى درسنا علاقة السياب بالمرأة في سياق المرض وجدلية الزمن حيث باتت الذكرى هي ملجأ السياب الذي ينأى به عن عذاب الألم ويحور علاقته بالزمن لصالح الشاعر. وفي المكاشفة رصدنا لحظة الصدق والاعتراف التي عرى فيها السياب ذاته تماماً في علاقته بالمرأة لتتكشف في نهايتها عن سراب بحث عنه السياب طويلاً و لم ينل منه غير القليل.

وفي الفصل الثاني بين القرية والمدينة درسنا علاقة الشاعر الحديث بالمدينة كمعلم من معالم الحضارة المعاصرة والتناقض الحاد بين خياة المدينة وحياة القرية وأثر ذلك في نفس الشاعر الحديث، ثم رصدنا تجربة السياب في المدينة والموت في دروبها متتبعين رحلة السياب من القرية إلى المدينة وصراعه معها وتصويره لمعالم الحياة فيها ونماذج البشر الذين يحيون بموت الآخرين وضيق السياب ذرعاً بالحياة فيها.

وفي الحنين إلى الرحم وحلم الميلاد رصدنا نوازع السياب للعودة إلى جيكور وحلمه بالاستشفاء من مرضه وتجدد ولادته وكيف أنه صدم في هذا الحلم حين رأى معالم الحياة في جيكور تغيرت وأيقن

أن شفاءه بالحياة فيها غير وارد فندت عنه صرخة الحسرة والألم.

وفي الفصل الثالث الأيديولوجية والخلاص درسنا العلاقة بين الأيديولوجية والأدب والالتزام فبينا حقيقة الأيديولوجية بوصفها رؤية أو تصوراً للكون والحياة ولوضعية الإنسان فيهما وارتباط ذلك بالعقيدة وعلاقة هذا التصور الأيديولوجي بانتاج الأدب وناقشنا الإطار الحضاري الذي نشأ فيه الالتزام وحرية الأديب في أن يكون ملتزماً وأن الالتزام عام في الأدب كله بما في ذلك الشعر ثم بينا علاقة هذا الجدل بشعر السياب وبموضوع الموت والميلاد على اعتبار أن الأيديولوجية وسيلة الخلاص من واقع ميت.

وفي الأيديولوجية الشيوعية درسنا تاريخ انتساب السياب للحزب الشيوعي العراقي والدوافع التي دفعت السياب إلى ذلك ثم رصدنا بعضاً من خصائص الأيديولوجية الشيوعية.

وبعد وضع التصور النقدي لدراسة شعر السياب في هذه المرحلة وهو قائم على جدلية الموت والميلاد رصدنا موت الحياة في العراق وما تغص به من جهل ومرض وفقر ثم موت الحب وارتباطه بالسياق الطبقي الاجتماعي والواقع السياسي معاً وتعبيره عن النضال والرفض والتمرد، ثم أثر الاغتراب بدلالتيه المكانية والفكرية في نفس السياب.

وفي الثورة وحلم الميلاد رصدنا الوسيلة التي وضعها السياب للخلاص من هذا الموت وهو الثورة التي تطهر الواقع وتلد الحياة بفعل دماء الثوار ونضالهم من أجل قضيتهم. وفي خلاص الذات

المفردة درسنابداية التحول في رؤية السياب للخلاص من هذا الموت ونزوعه إلى خلاصه الفردي ليأسه من الثورة والجماهير المستكينة والمستسلمة للواقع المتردي، وذلك من خلال رصده نماذج الحفار والمخبر والمومس، وكانت هذه المرحلة هي بداية الانفلات من الأيديولوجية الشيوعية ودخول مرحلة الالتزام القومي.

وفي الالتزام القومي درسنا أهم العوامل التي دفعت السياب للانفصال عن الشيوعية وبعض الرؤى النقدية التي ترى أن السياب التزم اتجاهاً آخر، وتلك التي ترى أنه لم يلتزم، وقد ناقشنا هذه الرؤى متخذين لنا رأياً مستقلاً له حيثياته قوامه التزام السياب السياسي قومياً ولكنه التزام مدفوع بخصائص السياب التكوينية وظرفه التاريخي مما جعله أقرب إلى التعويض منه إلى الاختيار الحر الموضوعي.

وبعد وضع التصور النقدي لأشعار هذه المرحلة وهو قائم على جدلية الموت والميلاد رصدنا موت الحياة العربية من خلال القضية الفلسطينية وواقع اللاجئين وتخاذل عرب المشرق عن النضال والثورة والتضحية بما يجعل من الواقع العربي المشرقي مقبرة وكهفاً مظلماً حيث تموت الحياة العربية فيه.

وفي الثورة وحلم الميلاد رصدنا الوسيلة التي رآها السياب منفذاً للخلاص العربي من واقعه الميت وهي الثورة العربية والنضال والتضحية بالدم من أجل تحرير الأرض العربية واستقلال شخصية الإنسان العربي كما حدث في ثورة المغرب العربي.

وفي أيديولوجية تموز المسيح درسنا التغير الذي طرأ على رؤية السياب والتزامه الأيديولوجي والسياسي والتقاءه بالأسطورة التموزية حيث رأى أن الموت الفردي والتضحية بالذات هي وسيلة الخلاص لا الثورة والنضال الجماعي فقد خاب أمله في الثورة بعد اندلاعها إذ لم تلد الحياة وإنما عمقت الموت. من ثم كان التقاؤه برمزية الرئيسين:(تموز – المسيح) ليعبرا عن رؤيته في هذه المرحلة.

وبعد وضع التصور النقدي لأشعار هذه المرحلة– وهو جدلية الموت و الميلاد الجفاف والخصب– درسنا الموت والجفاف وعمومهما في العراق وخارجه وانتظار السياب للخلاص وانهمار المطر. وفي الموت والميلاد رصدنا رؤية السياب للخلاص عن طريق الموت الفردي الذي يكون انتصاراً يلد الحياة ويقضي على الموت ذاته عبر عنصري الماء (النهر، المطر) والدماء.

وفي حقيقة الميلاد عاودنا النظر في أيديولوجيات السياب والتزاماته السياسية وما أسفرت عنه من خلاص وميلاد. وقد تبين لنا من خلال التحليل أن هذه الأيديولوجيات لم تكن اختياراً موضوعياً حراً وواعياً قام به السياب ليكون أساس حياته وفلسفتها، وإنما كانت تعويضاً للسياب عن ظروفه الذاتية واقتناعاته السياسية التي تغيرت من مرحلة إلى أخرى.

وقد بينا كيف كان الميلاد الثوري الذي بشر به السياب ميلاداً مشوهاً ناقصاً وأن الموت الفردي المعجزة لم يتحقق وكيف اجتمع على السياب الإخفاق والاغتراب والمرض وخيبة الأمل في كل شيء ليجعلوا جميعاً من الموت الحقيقة الموضوعية الوحيدة في الوجود في

نظر السياب فأسلم نفسه للموت بعد نضال عنيف.

وفي الفصل الرابع المرض والموت رصدنا صراع السياب مع الموت وإحساسه المبكر به وسيطرة هذا الإحساس عليه بما يشبه الهوس الذي دفع السياب إلى البحث عن موته وانتظاره وفي المرض درسنا صراع السياب المرير معه بوصفه قناعاً للموت وأثر ذلك في حياة السياب وتغير رؤيته الشعرية والارتداد إلى الذاتية والرومانسية وصلته برموز بذاتها مثل السندباد وأيوب ورحلته للاستشفاء من الداء وتعلقه بذكرى الطفولة والشعر دفعاً لجبروت الموت والألم وتخليداً لخواطره، ثم درسنا كيف استسلم السياب للموت وانقاد لمنطق الواقع بعد أن شاخت الروح وتعب الجسد وملّ الحياة بعذابها وآلامها.

وفي الموت والميلاد رصدنا حلم السياب الأخير في إطاره الرومانسي بأن يولد في فضاء القبر من خلال الموت ذاته لينعم بالحياة في أحضان الأم والحبيبة ويتم له الخلاص الأخير من قسوة الواقع وجفاف الحياة فيه تحت وطأة الظلم والقهر والفساد السياسي والاجتماعي وآلام المرض المبرحة.

وفي الفصل الخامس البناء الفني لتجربة السياب درسنا تجربة اللغة في إبداع السياب من خلال المعجم الشعري وتوظيف الطاقات الصوتية للمفردة اللغوية ودلالتها، وأثر البيئة في إثراء المعجم السيابي بعدد كبير من مفردات البيئة الجنوبية العراقية، ثم رصدنا علاقة هذا المعجم بالتراث العربي في المفردات والمعاني واستلهام السياب للرموز التراثية التاريخية، واقتباسه من تراثه

الشعبي المحلي.

وفي مستوى البناء الصرفي عللنا اختيار السياب لبنيات صرفية بذاتها كالبنية الثنائية المكررة والبنية المضعفة وأثر ذلك في إنتاج الدلالة وفي ظواهر النحو رصدنا تأخر أحد ركني الجملة وابتداء السياب بواو العطف في عدد من قصائده ودلالة ذلك النفسية. و لم يكن همنا استقصاء مثل هذه الظواهر لأنها أقرب لدراسات اللغة منها إلى النقد الأدبي.

وفي تجربة الإيقاع درسنا مفهوم الايقاع وتجاوزه للوزن الشعري العروضي مع اشتماله عليه، ثم درسنا الوزن وخروج الشاعر الحديث عليه في مقياسه الكمي لتفعيلات الخليل، ثم صنعنا معجماً إيقاعياً لتجربة السياب وقرأناه. قراءة متأنية تبين لنا من خلالها اتساع المساحة الموسيقية التي تحرك فيها السياب، ثم رصدنا بعض مظاهر العروض التي تشكل تجربة السياب وتميزها. ثم درسنا القافية في تجربة السياب فحددنا دلالتها في الشعر الحديث وفي تجربة السياب التقليدية والمحددة فوقفنا عند القافية المتوالية والمتناوبة ثم القافية المتجاوبة وقد تبين من خلال تحليل الإيقاع في تحربة السياب حرص السياب على البناء الايقاعي القوي واستقلال تجربته بسماتها الخاصة.

وفي البناء الصوري والأسطوري درسنا مفهوم الصورة في الشعر الحديث واحتواءها الصور البيانية الجزئية كالاستعارة والكناية، ثم درسنا الصورة في شعر السياب في مراحله المتعاقبة وبينا قدرته على التصوير وامتلاك ناصيته وقدرته على تكثيف العناصر الزمانية

والمكانية في الصورة وجرأته على طرح الرؤية الشعرية من خلال الأضداد والمتناقضات وكيف ارتقى في بنائه الصوري إلى الرمز والأسطورة محققاً بهما في كثير من قصائده مستوى تصويرياً عالياً وإن شابه القصور في بعض تجاربه. ثم درسنا قضية تأثر السياب بالشعراء الآخرين عرباً وأجانب وكيف كانت علاقته بهم علاقة دفاعية تحصينية أثرت جذرياً في بناء رؤيته ونموها تصاعدياً. وكان همنا في ذلك كله التركيز على الجانب الفني لا التاريخي بما أن دراستنا نقد أدبي تنطلق من النص وتعود إليه.

وباستثناء هذا الفصل الأخير فإن كل فصل من الفصول الأربعة الأولى قطاعاً رأسياً وأفقياً في تجربة السياب في آن واحد. فكل فصل وإن كان يمثل جزئية بذاتها في تجربة السياب وهو بذلك قطاع أفقي فإن تناولنا لهذه الجزئية كان تناولاً رأسياً يستقصي بداياتها الأولية والنوازع التي دفعت إليها وصولاً بها إلى آخر مرحلة في حياة السياب في سياق يهتدي بضوء التاريخ وإن لم يكن التاريخ هو منطلقنا أو المحك الذي نرتكز عليه فالنص الشعري هو الأصل. وفي الختام نعود فنذكر بفرضنا النقدي الذي افترضناه في صدر هذه الأطروحة وحاولنا به تفسير كيفية إنتاج شعر السياب في مراحله المتتابعة ومستوياته المختلفة، وهو الرؤية المركزية المولدة بوصفها جدلية تنشأ بين قطبين رئيسين يتولد أحدهما من رحم الآخر في نسق تعاقبي يفضي بعضه إلى بعض. هذان القطبان هما الموت والميلاد حيث يشمل قطب الموت بدلالته العميقة كل معاني السكون والسلب والهدم والإخفاق، فهذه كلها دلالات جزئية، ولكنها

تشكل أنواعاً متعددة من الموت البطيء الذي أخذ يتنامى لحظة بعد أخرى حتى أفضى بالسياب إلى النهاية المحتومة.

وفي الوقت نفسه فإن قطب الميلاد يشمل كل ما هو عكس ذلك من دلالات الحركة والإيجاب والبناء والإحساس بوجود الذات وفاعليتها في مستويات الحياة المتغايرة.

وقد تحرك السياب طوال حياته بين هذين القطبين فكانت بدايته من الموت، موت أمه وزواج أبيه ثم موت جدته وإحساسه الغائر بعقدة نقصه في خلقه وفقره وقسوة الحياة عليه، وقد دفعه ذلك كله إلى تحسس ولادته في خلق تجاربه العاطفية والإصرار على تكرارها على الرغم من الإخفاق العميق فيها، ثم في علاقته بالقرية والمدينة، وفي انتماءاته الأيديولوجية واقتناعاته السياسية، حتى إذا ما أخفق في ذلك كله إخفاقاً مدوياً لم يلق إلاّ الموت فاعتنقه حالماً بولادته في عالم آخر.

وقد دفعتنا رحلتنا التحليلية الطويلة والشاقة لتجربة السياب إلى الإيمان بهذا الفرض النقدي الذي افترضناه وادعاء صحته من المنظور النقدي، ولكنه بأي حال من الأحوال لا يمكنه إغلاق الأبواب والنوافذ أمام أية فروض نقدية أخرى تجتهد في تحليل شعر السياب بوصفه تجربة ثرية بما تحمل الكلمة من دلالة عميقة. وبناءً عليه فإن كانت هذه الأطروحة قد سعت لرصد موضوع رئيس هو الموت والميلاد ولعلها وفقت في ذلك فإنها لم تقل الكلمة الأخيرة في شعر السياب، فهذه مسؤولية نرى أنه من الأمانة أن نتواضع أمامها وأنه عبء ثقيل لا تنهض به مثل أطروحتنا هذه فغاية طموحنا

أن نفتح نافذةً رئيسةً يمكن النظر منها إلى هذا الكون الشعري الرحيب.

ثبت المصادر والمراجع

لم أذكر في هذا الثبت إلاّ ما أشرت إليه في هامش الدراسة من مصادر ومراجع.

أولاً: أعمال السياب الشعرية:

1 المجلد الأول: من ديوان بدر شاكر السياب طح،1 دار العودة، بيروت، 1971 ويشمل دواوين السياب الآتية:

1 أزهار وأساطير

2 المعبد الغريق

3 منزل الأقنان

4 أنشودة المطر

5 شناشيل ابنة الجلبي، وإقبال

7 المجلد الثاني من ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت 1986. ويشمل دواوين السياب الآتية:

1 البواكير

2 قيثارة الريح

3 فجر السلام

4 أعاصير

5 الهدايا

وقد جُمعت أعمال السياب الشعرية في هذين المجلدين.

3 أساطير، منشورات دار البيان، مطبعة الغرى الحديثة، النجف، 1950

ثانياً: المصادر والمراجع العربية:

1 إبراهيم السامرائي (دكتور) لغة الشعر بين جيلين، ط،2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .1980

2 ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق وتقديم د. الطاهر أحمد مكي، دار الهلال، القاهرة .1992

3 أبو العلاء المعري، سقط الزند القسم الثالث الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة .1964

4 إحسان عباس (دكتور)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت .1978

5 إحسان عباس (دكتور)، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ط،4 در الثقافة، بيروت .1978

6 إحسان عباس (دكتور)، فن الشعر، ط3 دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، الطبعة الثانية الخرطوم .1959

7 أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، المطبعة الأميرية، القاهرة، .1894

8 أحمد كمال زكي (دكتور)، دراسات في النقد الأدبي، ط،1 دار الأندلس، بيروت، .1980

9 أسعد مرزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، ط1 دار مجلة آفاق، بيروت، 1959.

10 السعيد الورقي (دكتور)، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط2 دار المعارف، القاهرة 1983.

11 اعتدال عثمان، إضاءة النص، ط1 دار الحداثة، بيروت 1988.

12 أمين ألبرت الريحاني، مدار الكلمة، ط1 دار الكتاب اللبناني دار الكتاب المصري، بيروت، القاهرة، 1980.

13 إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، بدون تاريخ.

14 توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، بدون تاريخ.

15 جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ط1 منشورات المكتبة العصرية، بيروت 1967.

16 حبيب بن أوس الطائي (أبو تمام)، الديوان الكامل، شرح وتعليق د. شاهين عطية، مراجعة الأب بولس الموصلي، دار صعب، بيروت، بدون تاريخ.

17 حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.

18 خالدة سعيد (دكتور)، حركية الإبداع، ط1، دار العودة بيروت، 1979.

19 خضر الولي، آراء في الشعر والقصة، ط1، مطبعة دار المعرفة، بغداد، 1956.

20 خليل إبراهيم عطية (دكتور)، التركيب اللغوي لشعر السياب، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1986.

21 رجاء النقاش، أدباء معاصرون، ط1، مكتبة الإنجلو المصرية القاهرة، 1968.

22 زكريا إبراهيم (دكتور)، مشكلة الحب، ط3، مكتبة مصر، القاهرة، 1984.

23 زكريا إبراهيم (دكتور)، مشكلة الحياة، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، 1971.

24 شربل داغر، الشعرية العربية تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

25 شكري محمد عياد (دكتور)، دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

26 طلعت عبد العزيز أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، 1981.

27 عبد الجبار عباس، السياب، ط،1 دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، .1972

28 عبد الرحمن بدوي (دكتور)، الموت والعبقرية، ط،2 مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، .1962

29 عبد الكريم حسن (دكتور)، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، ط،1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، .1983

30 عبده بدوي (دكتور)، في الشعر والشعراء، ط،1 المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، .1982

31 عز الدين إسماعيل (دكتور)، الأدب وفنونه، ط،2 دار الفكر العربي، القاهرة، .1958

32 عز الدين إسماعيل (دكتور)، التفسير النفسي للأدب، ط،1 دار المعارف القاهرة، .1963

33 عز الدين إسماعيل (دكتور)، الشعر العربي المعاصر، ط،2 دار العودة دار الثقافة، بيروت .1972

34 علي أحمد سعيد (أدونيس)، بدر شاكر السياب قصائد اختارها وقدم لها، ط،3 دار الآداب، بيروت، .1987

36 علي أحمد سعيد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، ط،4 دار العودة، بيروت، .1983

37 علي بن الجهم، الديوان، تحقيق خليل مردم بك، ط،2

منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، بدون تاريخ.

38 علي عشري زايد (دكتور)، الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت، القاهرة .1984

39 لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، حققه وقدم له د. إحسان عباس، ط وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت .1962

40 ماجد صالح السامرائي، رسائل السياب، ط1، دار الطليعة، بيروت، .1975

41 مجموعة من العلماء، المعجم الوسيط، ط2 القاهرة، .1972

42 محمد أحمد عبد الخالق، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، .1987

43 محمد ألتونجي (دكتور)، بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الأنوار، بيروت، .1986

44 محمد العبد (دكتور)، تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي، ط1، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، .1986

45 محمد بنيس (دكتور)، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج3 الشعر المعاصر ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، .1990

46 محمد حسن عبد الله (دكتور)، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، .1981

47 محمد حسن عبدالله (دكتور)، اللغة الفنية تعريب وتقديم،

دار المعارف، القاهرة، 1985.

48 محمد فتوح أحمد (دكتور)، شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، 1983.

49 محمود العبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، مطبعة المعارف، بغداد، 1965.

50 محيى الدين صبحي، إحسان عباس والنقد الأدبي، ط1، الدار العربية للكتاب، طرابلس 1984.

51 مصطفى سويف (دكتور)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط3، دار المعارف، القاهرة 1970.

52 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط8، دار العلم للملايين، بيروت، 1989.

53 يوسف عز الدين (دكتور)، التجديد في الشعر الحديث بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، ط1 النادي الأدبي الثقافي، الرياض، 1986.

54 يوسف عز الدين (دكتور)، الشعر العراقي الحديث والتيارات السياسية والاجتماعية، دار المعارف، القاهرة 1977.

ثالثاً: مراجع مترجمة إلى العربية:

1 أوسبورن (دكتور)، الماركسية والتحليل النفسي، ترجمة د. سعاد الشرقاوي، مراجعة وتقديم د. مصطفى زيور، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1980.

2 جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسن، مراجعة د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1984.

رابعاً: الدوريات:

1 مجلة الآداب البيروتية، أعداد يونيو 1954، فبراير 1963، فبراير 1965.

2 مجلة الأقلام العراقية، عدد كانون الثاني 1966.

3 مجلة الفكر المعاصر المصرية، عدد5، يوليو 1965.

4 مجلة الشعر المصرية، عدد 42 إبريل 1986.

5 مجلة الثقافة المصرية عدد 22، ديسمبر 1989.

6 مجلة إبداع المصرية أعداد 6 يونيه 1984، يناير 1993.

7 مجلة شعر البيروتية عددح3، 1957.

8 مجلة عالم الفكر الكويتية عدد3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988.

9 مجلة فصول المصرية، أعداد 4 3، 1981، 4 1985، 1 1985، 1990.

10 جريدة الشرق الأوسط السعودية، عدد 5326، 1993.

الفهرس